

HUGO WOLFS
MUSIKALISCHE KRITIKEN

IM AUFTRAGE DES WIENER
AKADEMISCHEN WAGNER-VEREINS

HERAUSGEGEBEN

VON

RICHARD BATKA u. HEINRICH WERNER

MIT EINEM BILDNIS



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HARTEL
1911

Vorwort.

Wenn sich der Wiener akademische Wagnerverein, als Rechtsnachfolger des Hugo Wolf-Vereines, heute, ungefähr ein Vierteljahrhundert nach ihrer Entstehung und acht Jahre nach dem Tode ihres Verfassers, entschließt, die seinerzeit für das Wiener Salonblatt geschriebenen musikalischen Kritiken Hugo Wolfs in Buchform der breiten Öffentlichkeit zu übergeben, so geschieht dies in der gerechten Erkenntnis, daß diese für die Musikgeschichte überaus wertvollen Dokumente nicht länger unterdrückt werden durften, zumal über sie die absonderlichsten und verworrensten Gerüchte in die Welt gesetzt wurden. Das Publikum soll nun selbst diese an sachlicher Vertiefung und treffender Schlagkraft, an wunderschönen poetischen Charakteristiken sowie an heiligem Feuereifer für das, was das Genie als einzig richtig erkannt hat, überreichen Urteile in geschlossener Form kennen und schätzen lernen. Es wird sehen, daß hier künstlerische Wahrheiten geoffenbart wurden, vor welchen es sich bisher in ängstlicher Scheu oder in bloßer dem Urteile des Nachbarn sich anpassender Gedankenlosigkeit verschließen zu müssen geglaubt hat; Wahrheiten, welche zuerst nur ein unerschrockenes Genie auszusprechen wagte, das Hugo Wolf ja schon damals gewesen ist, obwohl es noch nicht in seinen Schöpfungen zutage getreten war. Die Tatsache, daß Hugo Wolf noch sehr jung war, als er diese Urteile niedergeschrieben hat, ändert nichts an ihrer Bedeutung, da sich an diesen seinen kundgegebenen Bewertungen einer Persönlichkeit oder eines

Werkes in späteren Jahren in seiner Überzeugung nichts Wesentliches mehr geändert hat. Er war eben damals schon in seinen künstlerischen Anschauungen vollreif, wie er ja auch in seinen ersten Liedern, die er ein Jahr nach dem Aufgeben seiner kritischen Tätigkeit veröffentlicht hat, als fertiger Meister vor uns steht.

Die Furcht, daß die Herausgabe der Kritiken dem Komponisten heute noch schaden könnte, wie sie ihm bei Lebzeiten während seiner ihm vom Schicksal nur so kurz gegönnten Schaffenszeit tatsächlich geschadet haben, durfte bei der allgemein anerkannten Bedeutung Hugo Wolfs nicht mehr abschreckend wirken.

Ebenso glauben wir uns über das eigene Urteil Wolfs über diese seine Kritiken ohne Verletzung der Pietät hinwegsetzen zu dürfen. In seiner reifsten Zeit hat er sich gelegentlich geäußert, daß er solche Kritiken heute (das war 1896) nicht mehr gelten lassen würde, nicht, weil er sich damit geschadet habe oder ihren Inhalt nicht verantworten könnte, sondern weil sie ihm nicht gut genug geschrieben dünkten. Diese wohl allzustrenge Selbstkritik an der Form darf uns nicht veranlassen, den kostbaren Inhalt zu verleugnen, zumal man weiß, daß Wolf auch von seinen musikalischen Schöpfungen in äußerst rigoroser Beurteilung manche nicht veröffentlicht hat, die gleichwohl heute das Entzücken von Laien und Fachmännern erregt. Wir erinnern lediglich an das Werk, welches er zu derselben Zeit geschaffen hat, in welcher er die Kritiken schrieb, an seine »Penthesilea«, welcher vielleicht eben dieselben »Formfehler«, Überschwang und Mangel an Selbstbeschränkung, anhaften, um welcher willen ihr Schöpfer sowohl dieses Werk seit der ersten unglücklichen Probe in seinem Koffer zeitlebens verschlossen gehalten, als auch seine Kritiken tadeln zu müssen geglaubt hat. Gerade die Erkenntnis dieses überaus strengen Maßstabes, den er stets an seine eigenen Erzeugnisse legte, lehrt uns aber um so mehr, seine scharfen Urteile über das Schaffen anderer zu verstehen und zu würdigen.

Wenn wir es nun noch im besonderen notwendig finden, mit einigen Worten jenes Verhältnis ausdrücklich hervorzuheben, welches als das auffallendste in Wolfs Kritiken hervorsticht und welches ihn in den einflußreichsten Kreisen für lange Zeit sozusagen »unmöglich« gemacht hat, sein Verhältnis zu Johannes Brahms, so geschieht dies gewiß nicht zu seiner Entschuldigung, — einer solchen bedarf es nach unserer Ansicht nicht —, sondern um es auf die natürlichste Weise zu erklären. Nicht die Gegensätzlichkeit nordischen und südlichen Blutes allein war es, in der Wolfs Biograph Ernst Decsey die Gegnerschaft Wolfs gegen Brahms zu erkennen glaubt; Wolf müßte dann naturgemäß z. B. auch gegen Bach eine feindliche Stellung eingenommen haben, wovon das Gegenteil bekannt ist; sondern einzig und allein in seiner grenzenlosen Verehrung der Kunst Richard Wagners ist die Ursache zu suchen, warum Wolf in einer Zeit, wo die Gegner dieser Kunst in der unflätigsten Weise dieses leuchtende Gestirn in den Kot zerrten und dafür Johannes Brahms auf den Schild hoben, seine dröhnenden und oft vernichtenden Kampfrufe als flammende Proteste gegen diese maßlose Überschätzung des »Beethoven Nr. 2« erschallen ließ. Wenn wir daher genauer zusehen, so finden wir, daß es weniger ein Feldzug ist, den Wolf gegen Brahms selbst führt, als gegen seine Herolde, die diesem einen Thron erobern wollten, der ihm neben oder gar über Richard Wagner nicht gebühren konnte. Es finden sich in den Kritiken mehrere Stellen, an welchen Wolf nicht ansteht, Werken von Brahms, die er als bedeutend erkannt hat, in schönen Worten volle Anerkennung zu zollen. Dies beweist, daß es nicht blindwütige Feindschaft, etwa gar persönlichen Motiven entsprungen, war, mit der er überall, wo er nur konnte, gegen Brahms Sturm lief. Aber einen Vergleich mit Beethoven oder Wagner konnte seine durchaus ehrliche und glühende Empfindung nicht dulden. »Auch ich war einmal ein Anhänger von Brahms«, hat er in späteren Jahren einmal geäußert; »aber damals kannte ich Wagner noch nicht«. »Ich bin durch die Musik

dieses großen Meisters ganz außer mir gekommen und bin ein Wagnerianer geworden«, schrieb der 15-jährige Musensohn an seine Eltern nach jener denkwürdigen Tannhäuseraufführung 1875 in Wien unter des Meisters Leitung. Mit diesen Worten hat er seine innere Wandlung, die Erkenntnis des unvergleichlich Höheren in naiver Weise ausgesprochen. Und er fühlte sich dann, zehn Jahre später, berufen, dieser Erkenntnis unverhohlen Ausdruck zu verleihen, als man in aufreizendster Art nach seiner Meinung an Stelle des heiligsten Glaubensbekenntnisses Aberglauben zu verbreiten suchte. Daß er hiebei in seinen Urteilen — meist nur in der Form — vielfach übers Ziel schoß, muß seinem Temperamente zugute gehalten werden.

Die Herausgabe erfolgt in nahezu unverkürzter Form; nur jene ganz wenigen Stellen wurden unterdrückt, welche in der Hitze des Gefechtes gegen kritische Widersacher allzu persönlichen Charakter angenommen hatten und daher in musikalisch-künstlerischer Hinsicht für die Zukunft keine Bedeutung mehr haben konnten. Diese Stellen sind durch Klammern [— — —] kenntlich gemacht.

Perchtoldsdorf bei Wien,
1. September 1911.

Heinrich Werner.

HUGO WOLFs KRITIKEN.

20. Jänner 1884.

Das letzte Philharmonische Konzert wurde mif Berlioz' geistsprühender Ouvertüre »Le carneval romain« eröffnet, welche, vom Publikum als eine willkommene Huldigung an den Fasching aufgefaßt, wie immer kräftig durchschlug. Minder gefiel R. Fuchs' liebenswürdige, aber wenig originelle C-dur-Serenade für Streichorchester, am wenigsten eine neue Symphonie von Sgambati, deren zahlreiche instrumentale Pikanterie den Besuchern der Philharmonischen Matinee absolut nicht einging.

Sgambati ist ein in Rom lebender Schüler Liszts, der für Verbreitung deutscher Musik in der ewigen Stadt sehr viel getan und in seiner Symphonie zumeist die seltsam verschlungenen Pfade seines Lehrers wandelt, obgleich hie und da deutlich genug die italienische Natur des Komponisten durchschlägt. Selbständige melodische Erfindung ist blutwenig in der Sgambatischen Novität, Geist, edle Intention, ein Sinnen und Trachten nach neuen, eigentümlichen Kombinationen dagegen allüberall zu bemerken, und insoferne war es ganz interessant, einmal diese bizarre Symphonie zu hören.

Wissen wir doch jetzt, wie moderne Italiener Symphonien schreiben, wie sie die größte von den deutschen Klassikern übernommene Kunstform durch ihre Brillen ansehen. Als denkbar größten Gegensatz zu der Sgambatischen hörten wir im dritten Gesellschaftskonzerte eine nachgelassene Symphonie (C-dur, Nr. 6) unseres Franz Schubert. Man könnte die Schubertsche und die Sgambatische Symphonie mit zwei Gefäßen vergleichen, deren eines mit der Milch der frommen Denkungsart, das andere mit

gärendem Drachengift angefüllt. Der richtige Franz Schubert, wie wir ihn lieben und verehren, ist in der jüngst gehörten Symphonie noch lange nicht zu entdecken, im Gegenteil hier tritt der große Tondichter als schwächlicher Nachahmer seines ihm später so antipathischen Rivalen Weber, dort gar als Kopist Rossinis auf; unverfälscht Schubertsches Blut pulsiert nur in dem frisch aufstürmenden Scherzo mit seiner in die Ohren fallenden Reminiszenz an den bekannten, von Liszt orchestrierten Reitermarsch. Dabei geht die Schubertsche Symphonie von Anfang bis Ende in einer unbarmherzigen Heiterkeit fort, so daß wir uns schließlich bei ihrer Anhörung wie Heines »Tannhäuser« ernsthaft nach — Bitternissen sehnen.

Die übrigen Nummern waren ein sehr edler, sehr warm empfundener Psalm für Soli, Chor und Orchester von Hermann Götz, dem früh verschiedenen Komponisten der »bezähmten Widerspenstigen« und Schumanns »Neujahrslied«, welches wie alle Spätwerke des Tondichters trotz einiger effektvoller, ja glänzender Züge einen frostigen, unerquicklichen Eindruck hervorruft.

Um so sympathischer berührte uns Götz' 137. Psalm, welchen der Singverein mit wahrer Begeisterung ausführte, und in welchem sich auch eine Solistin, Frau Niklas-Kempner, durch hingebungsvollen Vortrag auszeichnete.

Kein für den Konzertsaal bestimmtes Werk des liebenswürdigen Götz hat in Wien bisher so entschieden durchgeschlagen, als der neuerlich gehörte Psalm.

Von sonstigen Konzerten der letzten Zeit erwähnen wir je eine Produktion der Pianisten Moritz Rosenthal und Arthur Friedheim, welche vor dem Publikum um die Palme der erstaunlichsten Virtuosität rangen.

An Geist und musikalischer Empfindung scheint Herr Friedheim voraus, an Technik aber der etwas manirierte Rosenthal; in Liszts schauderhaft schwieriger »Don Juan«-Phantasie vollführte Herr Rosenthal pianistische Athletenstücke, bei welchen einem Klavierspieler mittleren Schlages wohl die Haare zu Berge steigen mochten. Das Publikum geriet völlig außer Rand und

Band ob der erwähnten musikalischen Herkulestat, wir haben einen ähnlichen elementar hervorbrechenden, schier mauererschütternden Beifall im Saale Bösendorfer nur höchst selten gehört.

x. y.[1]

27. Jänner 1884.

Wenn wir das Programm des am letzten Sonntag stattgehabten außerordentlichen Philharmonischen Konzertes nicht seinem absoluten musikalischen Wert oder Unwert nach, vielmehr in seiner Beziehung zu den Reproduzenten der verschiedenen Konzertnummern in Betrachtung ziehen, scheinen die Philharmoniker den Umstand besonders ins Auge gefaßt zu haben, dieselben nach ihrer virtuosen Seite hin brillieren zu lassen. So begegnen wir fünf Virtuosen in diesem Konzerte: Hector Berlioz, Ignaz Brüll, A. Rosé, Frl. Bianchi und — — dem Philharmonischen Orchester. Diesem vielköpfigen Virtuosen, der sich hinwiederum in seinem genialen Kapellmeister Hans Richter zu einer unvergleichlich harmonischen Einheit konzentriert, können wir auf die im höchsten Grade bewunderungswürdige Wiedergabe der Mendelsohnschen Musik zum Sommernachtstraum hier nicht genug Lob spenden. Die Ausführung dieser genialen Komposition ist und bleibt ein Kabinetstück der Philharmoniker. Nicht minder vollendet wurde Webers »Aufforderung zum Tanz« zu Gehör gebracht. Wen freut nicht dieses überaus graziöse, liebenswürdige Klavierstück? Indessen kommt man, am Piano, über die freud- und leidvollen Tanzstunden im häuslichen Kreise mit der tröstlichen Aussicht auf Tee und Butterbrot nicht recht hinaus. Welch anderes Bild rollt sich vor unserer Phantasie auf, wenn die Zauber des Berliozschen Orchesters unsre Sinne gefangen nehmen! Es ist, als ob die Geister des Champagners ihren tollen Karneval feierten mit einer wundersüßen kleinen Prinzessin, die sie in ihrem Übermut entführt und die nun darob betrübt in der rührenden Des-moll-Klage der zärtlichen Hoboe ihren kindlichen Schmerz

[1] Diese erste Kritik erschien anonym.

aushaucht und wie ein Kind auch gleich hernach an dem munteren Getriebe ihrer lustigen Entführer sich ergötzt. In diesem instrumentalen Virtuosenstück hat Berlioz durch liebevolles Versenken in das kerndeutsche Wesen Webers seiner schwärmerischen Verehrung für den Komponisten des »Freischütz« den schönsten Ausdruck verliehen.

Gelangen wir nun zu den eigentlichen, als solche auf dem Programm angekündigten Virtuosen, so müssen wir, um in unserem Lobe fortfahren zu können, Frl. Bianchi erwähnen, die als geschmackvolle Sängerin mit ihrem ungemein sympathischen Organ schon längst in die Herzen oder vielmehr in die Ohren der Theaterbesucher sich eingeschmeichelt und trotz der stark antiquierten, ermüdend wirkenden Arie von Mozart lebhaften Beifall fand. Wacker zur Seite stand ihr Herr Rosé in dem obligaten Violinsolo. Über Herrn Brüll, der als Virtuose und Komponist (er spielte sein zweites Klavierkonzert) auf dem Programm figurierte, wollen wir nicht viel Worte verlieren; wenn wir uns dahin aussprechen, daß sein Spiel mindestens so uninteressant ist, als seine Komposition langweilig, so läuft das so ziemlich auf Eins hinaus — Dutzendarbeit!

Wenden wir uns zu einem anderen Virtuosen und Komponisten: D. Popper. Er hat Renommee und das Publikum respektiert dasselbe, besonders wenn er falsch spielt. Er gebietet über hübsche Kunststücke, mißbraucht sie aber zumeist und verkennt ganz und gar den Charakter seines Instrumentes, wenn er glaubt, auf seinem Violoncell durchaus Violine spielen zu müssen. Er komponiert auch recht hübsch, und sein Spinnlied, abwechselnd auf dem Cello und der Violine gespielt, müßte sich recht artig ausnehmen. Da er aber vorzieht, es ganz allein auf dem Cello zu spielen, so wimmert, quiekt und winselt es in der höchsten Applikatur, daß man alles eher, denn ein Spinnlied zu vernehmen glaubt. Das Publikum schien sich indes ganz besonders daran zu erbauen und verlangte stürmisch die Wiederholung; Herr Popper war so liebenswürdig, durch eine Rekapitulation den Sturm zu beschwichtigen.

In demselben Konzerte lernten wir einen tüchtigen Pianisten in Herrn Stasny kennen, der in seinen Vorzügen uns lebhaft an

den in Wien rasch populär gewordenen, hochbegabten Klaviervirtuosen A. Friedheim erinnerte. Wir hoffen, Herrn Stasny in einem eigenen Konzerte bald wieder zu begegnen.

Ehe wir unsere Schritte ins Opernhaus lenken, möchten wir noch der anmutigen Violinvirtuosin Teresina Tua freundlichst gedenken, die uns in ihrem Konzert mit Orchester durch ihr liebenswürdiges Wesen, das sich besonders in Sarasates launigem »Zapateado« geltend machte, entzückt. In ihrer graziösen Erscheinung haben Musik und Plastik ein inniges Bündnis geschlossen; jede Bewegung atmete warmes, blühendes Leben, verklärt durch die süßen Klänge, die sie ihrer Kunst zu entlocken wußte. Signorina Tua hatte sich auch sofort alle Herzen erobert und wurde vom Auditorium in der herzlichsten Weise ausgezeichnet.

In die Oper also! Das Stück ist bis zum Überdruß bekannt; auch der Gast im »Troubadour« ist uns nicht mehr neu. Frl. Regina Klein erfreut sich mit Recht der Gunst des hiesigen Publikums. Ihre Leonora war, wenn auch nicht das Vorzüglichste, was in dieser Rolle schon geleistet worden, so doch immer höchst achtbar. Sie verfügt über hübsche Stimmittel und zeigt sich als gewandte Schauspielerin. Nur in der Szene vor dem Kerker hätten wir mehr dramatisches Feuer gewünscht; man muß die Patti darin gesehen haben, um zu begreifen, daß es kein Leichtes ist, der Leistung Frl. Kleins gerecht zu werden. Die übrigen Darsteller ermangelten nicht, ihr übriges zu tun, alles in Einklang zu bringen. Vor allem Frl. Rosa Papier, deren Azucena in jeder Hinsicht eine Meisterleistung zu nennen ist.

Ein dem Wiener Publikum bisher fremd gebliebener Gast, Frl. Malten aus Dresden, debutierte gestern im »Tannhäuser« als Elisabeth und zwar mit großem Erfolge, und das will auf einer Bühne, von der herab Frau Ehnn mit so innerster Überzeugung in Ton und Gebärde zu uns spricht, daß man sofort an ihre Elisabeth glauben muß, was sagen. Frl. Malten stand auch nicht auf der Höhe der Frau Ehnn, weder im Spiel noch Gesang, wenn sie schon über eine schöne Stimme gebietet und an Haltung und Gebärde eine durchgebildete Künstlerin verrät. Aber all ihre Bewegungen sind zu geistreich, zu durchdacht, zu studiert, und wie

das hernach gewöhnlich der Fall ist, man tut des Guten zu viel. Die Worte Elisabeths »verzeiht, wenn ich nicht weiß, was ich beginne« — sind bezeichnend für den Charakter Elisabeths. Sie beginnt, ohne vorher den Taktstock wie ein Kapellmeister in die Höhe zu halten; sie schließt, ohne nachzugrübeln, ob die Prämissen auch wohl richtig gestellt wären, damit es beim Konklusium zu keiner Blamage käme; sie liebt, ohne sich erst in den »Ratgeber für liebende Herzen« vertieft zu haben, aber sie liebt, sie handelt nach ihrem Gefühl und zerbricht sich wahrhaftig nicht den Kopf über die ungeheuer weitgehende Bedeutung der so sehr abgeschmackten, weil so scharf präzisierten Bezeichnung »Anstand«, wenn sie vor aller Augen ihre Liebe zu dem Frevler bekennt.

So handelt die Wagnersche Elisabeth und so spielt sie Frau Ehnn. Sie weiß nicht, was sie beginnt, aber es geschieht was. In Frl. Maltens Elisabeth geschieht auch was und zwar ziemlich viel, leider aber weiß sie um alles, was sie beginnt, und wir glauben deshalb nicht mehr recht an ihre Aufrichtigkeit, was immer seine bösen Folgen hat.

Nicht verglichen mit Frau Ehnn war es immerhin eine vortreffliche Leistung, und Frl. Malten hat den reichlichen Beifall auch redlich verdient.

Überaus gut disponiert war Herr Winkelmann als Tannhäuser, Herr Reichmann entzückte uns vor allem durch sein edles, maßvolles Spiel; nicht minder bei der Sache war Herr Scaria, wir wünschen nur, daß dies öfter der Fall sein möchte. Warum hüllt sich Fräulein Schläger als Venus nicht gleich in sieben Pelzhemden, sieben Pelzmäntel und sieben Pelzkappen wie der Teufel im Grabbeschen Lustspiel ein, — das sieht doch viel dezenter aus, als ein verblümtes Ballkleid, wo den ascetisch sich gebärdenden Tannhäuser die nackten Arme noch immer aus den Text bringen können!

Herr Direktor Jahn leitete mit Umsicht die Vorstellung; dessenungeachtet haben wir unseren trefflichen Hans Richter, schon der Tempi halber, schmerzlich am Dirigentenpulte vermißt.

Hugo Wolf.

2. Februar 1884.

Wir sind der um Novitäten, Antiquitäten und sonstige Wiederbelebungsversuche älterer wie neuerer Werke stets besorgten Intendanz sehr dankbar, daß sie uns diesmal ein Werk brachte, welches neu zu inszenieren und einzustudieren nicht nur wegen der vermeintlichen[1], hundertjährigen Geburtsfeier Aubers, sondern und dies hauptsächlich, auch der ungemeinen Beliebtheit und Popularität halber, der sich dieses geniale Werk beim Publikum stets erfreute, am Platze war.

Wie aber allen populär gewordenen Schöpfungen, so erging es auch diesem Werke, der »Stummen von Portici«. Ihr Los war, so lange heruntergeraspelt zu werden, bis der nach und nach herrschende Schlendrian sie so weit verstummen machte, daß sie nur noch zeitweilig als Lückenbüßer im Repertoire einige erbärmliche Stoßseufzer von sich zu geben imstande war. Allmählich verringerten sich auch diese, und allem Anschein nach sollte ihr der Atem bald gänzlich ausbleiben. Da lag sie nun, bestaubt, verkannt, vergessen — weiß Gott, in welcher schlechten Gesellschaft ruchloser Komponisten — im Archiv des Theaters. Kein Ton, der über diese Schmach innerlich empörten Stummen konnte von dort aus in das Ohr eines hartherzigen Intendanten oder Direktors dringen ..... Mußte es daher nicht als eine ganz besondere Fügung angesehen werden, wenn der scharfsichtige Blick des Freiherrn von Hoffmann die Notwendigkeit erkannte, der hilflosen »Stummen« die Zunge zu lösen? Er war rasch entschlossen, und was er tat, war nichts geringeres, als ihr das liebe Leben zu schenken und — wie edel! wie großmütig! — ihr auch ein neues Kleid anmessen zu lassen, das ihr nur leider nicht recht passen wollte, und das bei Herrn Tetzlaff[2] zu bestellen — unserer Meinung nach — nicht nötig gewesen wäre, da der künstlerische Sinn des verstorbenen Dingelstedt für eine höchst geschmackvolle Garderobe hinreichend gesorgt hatte. Was nun ihre Repräsentation durch das neue Szenarium verlor, wußte sie durch ihren inneren Wert

[1] Vermeintlich, weil Auber am 29. Jänner 1782 geboren wurde.
[2] Regisseur der Hofoper.

zu ersetzen, durch die wahrhaft dramatische Handlung und die dieselbe in höchst charakteristischer Weise begleitende Musik. Eine Hauptrolle in der Stummen wurde den Chören zugedacht. Die Lebendigkeit der in die Handlung eingreifenden Massen drastisch darzustellen gelingt unserem Chorpersonal einmal nicht, die Schuld daran trägt der Regisseur. Dagegen leisteten die Chöre gesanglich Außerordentliches. Frl. Cerale ist gewiß eine vortreffliche Tänzerin; würde die Schwester des Masaniello den Ausdruck ihrer Gemütsbewegungen in die Fußspitzen legen, Frl. Cerale als Fenella müßte geradezu Wunder wirken; da dies leider nicht der Fall ist, so befriedigt uns Frl. Cerale nur mäßig. Herr Winkelmann ist eben ein Heldentenor, und da finden wir es ganz begreiflich, daß ihm die Schlummerarie nicht gelingt. Frl. Lehmann (Elvira), Herr Schittenhelm (Alfonso) und Herr Scaria (Pietro) trugen ihr Möglichstes zum Gelingen der Aufführung bei. Die Oper war von Direktor Jahn gut einstudiert.

Wieder begegnen wir Frl. Klein; diesmal als »Aida« in der gleichnamigen Oper. Wir müßten das bereits über sie Gesagte nur wiederholen und beschränken uns für heute nur darauf, ihre überaus freundliche Aufnahme zu konstatieren. Die Leistungen der übrigen Darsteller sind bekannt; die Aufführung war schwungvoll, das Publikum hatte sich zahlreich eingefunden.

Nachträglich sei noch eine musikalische Akademie, welche am 20. v. M. unter der Leitung des verdienstvollen Kapellmeisters Eder stattfand, erwähnt. In dem reichhaltigen Programm glänzte besonders ein von einer Dame (Ernestine von Bauduin) komponiertes und dem Kirchenverein gewidmetes Lied, das, von Frl. Fabbrini gesungen, beifällig aufgenommen wurde. Das am 22. v. M. stattgehabte Konzert der Pianistin Dory Petersen und Richard Burmester können wir nur eine willkommene Bereicherung unseres Konzertrepertoirs heißen. Schließlich sei noch des vom Kammersänger Walter veranstalteten ersten Liederabends gedacht. Der übervolle Konzertsaal bewies schon, daß den glücklichen Besitzer einer Eintrittskarte etwas ganz Besonderes erwartete. Das entzückte Publikum ließ sich von Walters säuselnder Vortragsmanier auch willenlos hinschmelzen, und selbst

der grämlichste Kritiker konnte sich über dieses gegenseitige smorzando eines freundlichen Lächelns nicht erwehren.

Hugo Wolf.

8. Februar 1884.

Am 2. Februar sah sich der Cellist D. Popper genötigt, im Saale Bösendorfer eine Matinee auf »allgemeines Verlangen« zu veranstalten und, den heftigen Anstürmen des allgemeinen Verlangens erliegend, auch sein Spinnlied in das Programm aufzunehmen. Ob die letzte Ursache dieser auffallenden Nachgiebigkeit des Herrn Popper in einer angeborenen Liebenswürdigkeit oder in einem besonders scharf ausgeprägten Sinn für das Praktische zu finden ist, darüber wäre allenfalls der Kassier zu befragen. Hingegen dürfte die reklameartige Annonce: »Spinnlied, auf allgemeines Verlangen« in entschuldigendem Sinne gemeint worden sein, gleichsam die Bescheidenheit des Komponisten markierend, der den Erfolg seines schwächlichen Produktes einzig und allein dem außerordentlich tiefen Verständnisse seines Publikums vindiziert haben will. Das verständnisvolle Publikum begriff auch sofort die ihm vom Konzertgeber gemachte Konzession. Es applaudierte heftig und anhaltend, und gar viele der Konzertbesucher dürften durch zufällige Fehlgriffe des Virtuosen die angenehme Erfahrung gemacht haben, daß sie an beiden Ohren eigentlich noch taub seien. Aber Herr Popper sowohl, wie sein Publikum fanden dabei ihre gegenseitige Rechnung.

Tags darauf verabschiedete sich die Violinvirtuosin Teresina Tua ebenfalls in einer Matinee, zwar ohne den Zusatz »auf allgemeines Verlangen«, aber trotzdem vor einem zahlreich versammelten Auditorium, das ihren Pikanterien mit sichtlichen Vergnügen lauschte. Dazwischen eingestreut: Klaviervorträge von Frl. Paula Dürrnberger und Lieder, gesungen von Frl. Eugenia Senigaglia. Frl. Dürrnberger spielte glatt, sauber, rein, gebügelt, gebürstet. Frl. Senigaglia würde gut tun, weniger affektiert vorzutragen, dann wird auch ihre hübsche Stimme besser zur Geltung kommen.

Wahrhaft erfreulich berührt uns die eifrige Pflege der Kammermusik und die rege Teilnahme des Publikums für diese Gattung Musik. Merkwürdigerweise wird auch von modernen Komponisten in diesem Genre noch immer das leidlichste zutage gefördert, während dieselben Komponisten in ihren Klavierstücken und Liedern, besonders aber Symphonien oder gar Opern Geduldproben an den Zuhörer stellen, die selbst einen Hiob zur Raserei gebracht hätten. Woher kommt das? Ein vortrefflicher Maler versicherte mir einstens, daß es leichter sei, ein gutes Bild in Aquarell, denn ein solches in Öl herzustellen. Könnte man nicht die vier Saiteninstrumente mit dem blassen Aquarell, das blühende Kolorit des Orchesters mit dem warmen Ton der Ölfarbe vergleichen?

Vom musikalischen Standpunkte aus können wir die vorhin aufgeworfene Frage auch ganz gut beantworten. Es ist das gewandte Spiel mit der Technik und nicht das Bedürfnis, einen musikalischen Gedanken auszusprechen, das unsere modernen Komponisten verleitet, Kammermusik zu schreiben; daher ihre Adagios, in denen Beethovens Herz sich zu einer unermeßlichen Welt erweitert, das alle Menschenherzen in sich einschließt, damit ein jedes Teil habe an jenen übermenschlichen Wonnen, die das seine allein nicht zu ertragen vermochte, — daher ihre Adagio fade, gekünstelt, gequält sind, und die Gedankenarmut durch noch so spaßhafte Pikanterie hindurch mit ihrer gelangweilten Fratze immer und immer wieder uns angrinst. Am sichersten fühlt sich der moderne Komponist noch im Scherzo und Finale. Er braucht nur ein tüchtiger Kontrapunktist zu sein, die Stimmen recht bunt durcheinanderschütteln, um sich den Anschein zu geben, als könne er etwas Rechtes. Verzwickte Umkehrungen, regelrechte Engführungen, allenfalls ein neckisches Fugato oder gar eine Fuge! So etwas flößt dem Publikum Schrecken und Achtung ein; zwei, drei oder vier Themen — wenns nicht anders mehr geht — aufeinandergestapelt, auseinandergesprengt, wieder herangestürmt und wiederum fortgehetzt, — so ein kleines Scharmützel, aber ohne Kanonendonner, ohne Schlachtengesang, wenig Pulver, destomehr ungarische Reiterei — ein Trupp Zigeuner à la Cingaresa, Czardas usf. Führwahr ein hübsches Ragout und recht amüsant! Aber

wenigstens verscheucht man sich auf einige Zeit die Langweile, die uns beim Anhören des Adagios beschlichen, und deshalb finden wir die Kammermusikstücke moderner Komponisten (mit Ausnahme der Andantes, Adagios) noch immer leidlich. Zu dieser Gattung gehört ein Trio von Raff, das Löwenberg im Quartett Rosé mit Verständnis und Bravour gespielt; gehört Grädeners Quintett in E, welches uns das Quartett Grün vorführte; gehört halb und halb das Quintett Johannes Hagers in G Op. 11, das vom Quartett Radnitzky trefflich exekutiert wurde. Ausnahmen davon waren drei Nummern von Volkmann, wovon die erste, ein Quartett in G-moll, in den bewährten Händen Rosés, tadellos wiedergegeben wurde, die zweite, das berühmte B-moll-Trio, unter den sehr unsicheren Fingern des Herrn Grün litt, und die dritte, ein Quartett in E-moll mit einem schönen Adagio, von Radnitzky und seinen wackeren Genossen mit großer Wärme und feinem Verständnisse gespielt, uns einen ungetrübten Genuß verschaffte. Wie human es aber auch von unsern Quartettvereinen gemeint sein mag, moderne Komponisten uns vorzuführen, ein Stück von Mozart, Haydn oder Beethoven sollte am Programm doch niemals fehlen. Wir sind deshalb Herrn Rosé besonders dankbar, daß er uns das herrliche Quartett Op. 59 in C von Beethoven, so gut es eben ging, zu Gehör brachte.

Hugo Wolf.

17. Februar 1884.

Ehe wir den prunkenden Musikvereinssaal, die üppigen Räume unseres Hofoperntheaters betreten, lenken wir unsere Schritte in den schmucklosen Saal Bösendorfer, dessen vornehme Einfachheit ganz geeignet ist, einerseits selbst ein noch so zerstreutes, frivoles Publikum fühlen zu lassen, daß man in keiner Putzausstellung, keinem Modemagazin, keinem Konversationssaal, noch in traulichen Schlafkabinetten (welche man in den Theatern gemeinhin »Logen« zu nennen pflegt) sich befindet, sondern in einem Musiksaal, mit dem es freilich das eigentümliche Bewandtnis hat, daß man für sein Geld nicht nur hören, sondern auch — schweigen soll,

andererseits hinwiederum die ernste Stimmung eines kunstsinnigen Publikums (da nichts Störendes von außen einwirkt) zu erhalten und zugleich eine wohltuende Harmonie zwischen dem Zuhörer und seiner räumlichen Umgebung herzustellen. In diesem Sinne möchten wir den Saal Bösendorfer als die stilvollste Fassung der am 13. Februar darin abgehaltenen Feier, dem Andenken Richard Wagners geweiht, bezeichnen. Der Wiener akademische Wagner-Verein, der jene Feier veranstaltete, beging den 13. Februar, den Todestag des Meisters, in pietätvollster Weise. Eingeleitet wurde der Abend durch den von Wagner komponierten Männerchor »Am Grabe Webers«, der nun unter dem Titel »Zum Gedächtnisse Richard Wagners« sowohl dichterisch als musikalisch einige Varianten erfuhr, die, namentlich den musikalischen Teil betreffend, nicht zum Besten ausfielen. Nun sprach Herr von Wolzogen eine Gedächtnisrede auf Richard Wagner, deren tiefsinniger Inhalt hart an Mystizismus streifte und somit ganz dazu angetan war, das eigentliche Mysterium des Parsifal: die Gralszene im ersten Akt, die seinem Vortrage folgte, vorzubereiten. Mit den weihevollen Klängen des wie auf Seraphschwingen getragenen Gralmotivs schloß die ernste Feier. Schweigend und geräuschlos, wie es sich bei solchem Anlasse wohl geziemt, verließ das Auditorium den Saal.

Nichts aber ist so beständig, als der Wechsel, und die trauernde Muse, die am 13. Februar am Grabe Wagners den unverwelklichen Lorbeer über seinem Haupte mit ihren Tränen betaut, flicht am darauffolgenden Tage schon Ruhmeskränze um die finstere Stirn Anton Rubinsteins, des genialen Virtuosen, der sein erstes Konzert am 14. d. M. im großen Musikvereinssaal vor einem ihm enthusiastisch zujubelnden Publikum spielte. Wie Gulliver unter die Liliputaner, tritt Anton Rubinstein unter den Schwarm unserer modernen Notenquetscher, jeder Zoll er selbst, ein Fixstern unter den elenden Sternenschnuppen, eine Individualität durch und durch. Wie er Chopin, Schubert, Tschaikowsky und selbst die Schumannsche Sonate in Fis-moll spielte, das wird ihm niemand vergessen. Wenn er so die Klänge in Schlaf versenkt, und die Tonwellen wie aus einem tiefen Traume, wie aus einer Geisterwelt

herüberrauschen, in das duftigste pppp sich verhauchend und wiederum anschwellend bis zum höchsten sinnlichen Zauber seines gewöhnlichen piano, dann sehe ich in ihm nicht mehr den Virtuosen und sein Instrument, dann wird er zum Magnetiseur, das Instrument zum willenlosen Medium, das der genialen Willkür seines Machthabers schrankenlos unterworfen ist. Aber auch Orkane kann er entfalten, und wenn er wie ein Berserker durch die Tasten rast, dann schäumen wohl die Tonwellen auf, daß man glauben möchte, sie verschlingen den Wüterich, das Instrument, das Publikum und zuletzt sich selber. Ja, es liegt etwas Elementares in seiner Art und Weise zu spielen, und was die absolute Klangschönheit anbelangt, darin kommt ihn wohl keiner der jetzt lebenden Virtuosen (Liszt selbstverständlich immer ausgenommen) nahe. Und was seine Interpretation Chopins anbelangt, darin kommt ihm auch niemand nach. Und was den Vortrag Beethovenscher Sonaten anbelangt, da tuts ihm Bülow vor, der uns vor drei Jahren die letzten sechs Beethovenschen Sonaten hören ließ und zwar in so vollendeter Wiedergabe, daß wir sofort überzeugt waren, so und nicht anders müsse man Beethoven spielen. Das grauenhafte Überhetzen der Tempis, die unerhörte Willkür im Vortrag, die Nonchalance, womit Rubinstein besonders hervortretende Stellen, wie die rezitativische Phrase im ersten Satz der D-moll-Sonate behandelt usf., das alles waren dunkle Flecken an dem lichten Ruhm seiner virtuosen Heldentaten. Vielleicht war Anton Rubinstein an diesem Abend just für Beethoven indisponiert? Wir werden uns nur freuen, wenn wir in seinem nächsten Konzert, das am 20. d. M. im Bösendorfersaale stattfindet, unsere Meinung betreffs seiner Auffassung Beethovens modifizieren können, vorausgesetzt, daß er uns dazu Gelegenheit gibt.

Lortzings populärstes und gediegenstes Werk »Zar und Zimmermann« versammelte am 15. d. M. ein zahlreiches Publikum in den Räumen des Hofoperntheaters. Herr Schrödter vom Landestheater in Prag gastierte in dieser Oper als Peter Iwanow mit glücklichstem Erfolge. Mit einem sehr sympathischen Organ verbindet er ein ausdruckvolles Gebärdenspiel, eine köstliche Laune und künstlerischen Verstand, ein Umstand, der bei den meisten

Tenoristen nicht zum Vorschein kommt. Alle Anerkennung Herrn Schrödter. Und Frl. Pirk als Marie? Das ist ja der leibhafte Schalk, die Marie, wie sie im Buche steht. Es war wirklich herzerquickend, zwei schauspielerisch so besonders begabte Menschen wie Herr Schrödter und Frl. Pirk auf einer Opernbühne zu sehen, auf der gewöhnlich nur Arme von rechts und links und von links nach rechts in der Luft herumschlenkern, man weiß nicht weshalb? Trefflich sang Herr Reichmann den Zaren, zumal das bekannte Lied »Einst spielt ich usw.«, das einen wahren Beifallsturm im Publikum entfesselte. Herr Wiegand ist ein recht verdienstvoller Sänger und kann dies unbeschädigt der Unzulänglichkeit für Baßbuffopartien sein. Die Aufführung war gut, das Publikum in animierter Stimmung.

24. Februar 1884.

Die Spieloper soll in unserem Hofoperntheater nicht zu Atem kommen, und jeder Versuch, dieselbe auf den Brettern unseres Opernhauses heimisch zu machen, muß im vorhinein als ein verunglückter bezeichnet werden. Wo Festaufzüge, Bade- und Schlachtenszenen, Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt werden, wie in der sogenannten großen Oper, da kommt ein großer Bühnenraum der Entfaltung der Massen, dem Witz des Regisseurs und dem nicht minder witzigen Maschinisten sehr zustatten. Die Donnermaschine spielt darin wohl äußerst selten eine Rolle, der reißende Strom der Leidenschaften wird zu einem zwischen blumigen Wiesen munter dahinschlüpfenden Wellenspiel, das höchstens einmal in einen künstlichen Wasserfall scherzend sich überschlägt, — und mit dem Dialog, dem kleinen Orchester soll auch ein diesem Diminutiv entsprechender Bühnenraum Hand in Hand gehen. Leider gibt es in Wien keine Opera comique, und da bleibt wohl nichts übrig, als dieses reizende Genre in unserem Opernhause zu kultivieren, welches ich in seinem Verhältnisse zur Spieloper eine Art Hundsgrotte im umgekehrten Sinne nennen möchte, dem vor einigen Tagen auch der »Hund des Gärtners« zum Opfer gefallen. In einem kleinen Raume würde dieser Opuskulus seine Wirkung auf das

Publikum gewiß nicht verfehlt haben; im Opernhause huschte er wie ein Schatten spurlos an dem Zuhörer vorüber. »Der Hund des Gärtners« von Albert Grisar wurde im Jahre 1855 in Paris aufgeführt; den Komponisten (er wurde 1808 in Antwerpen geboren und starb 1869 in Asnières bei Paris) haben wir als eine überaus liebenswürdige Persönlichkeit in seiner reizenden Oper »Bon soir M. Pantalon« kennen und lieben gelernt. In dieser Oper zeigt sich uns der Komponist als ein Melodienverschwender, während er im »Hund des Gärtners« den Anschein eines musikalischen Geizhalses nicht wegmusizieren kann, oder — sollte dem Komponisten der Titel des Sujets verhängnisvoll geworden sein, als er auf den Hund des Gärtners kam? Genug, er knausert mit seinen Gaben und geht mit seinen Melodien sparsamer um, als es für einen ordentlichen Komponisten sich wohl geschickt hätte.

(Heutzutage ist dies freilich ein anderes. Da gilt es nur als Klugheit, wenn man als berühmter Symphoniker mit einer gar verschämten Melodie — dahinter sich die eigentliche Unverschämtheit birgt — eine ganze Symphonie hindurchwuchert, und, wie dies vorzukommen pflegt, dieselbe züchtige Melodie auch in andere (eigene) Kompositionen aufnimmt, sie gleichsam musikalisch bespricht — ein wirksames Gewaltmittel, durch Aufdringlichkeit populär zu werden!)

Kehren wir zur Oper zurück, so möchten wir den unbefangenen Opernbesucher freundlich aufmerksam gemacht haben, sich ja nicht dem angenehmen Wahne hinzugeben, eine Hundekomödie zu erleben. Es ist lediglich eine Malice des Librettisten, durch diesen viel versprechenden Titel ein kunstsinniges Opernpublikum anzulocken. Es produziert sich kein Pudel, der wie der vierbeinige Akrobat als »Hund Aubry« den Herzog von Weimar und seinen kunstbegeisterten Hof durch seine lehr- und sinnreichen Scherze ergötzt. Ihr werdet keinem vierfüßigen Genie wie dem Hund »Braganza« begegnen, in dessen Schwanzwedeln fast so viel Geist, Ironie, Tiefsinn und Humor sich offenbaren, als die grausamste Gehirnverschwitzung eines weisen Ostermannes seit »Adams« Erscheinen (bei Konegen) Dummheiten in den Buchhandel befördert hat. Nichts, gar nichts dergleichen.

Die Fabel von einem Gärtnerhunde (der Gärtner tut nichts zur Sache), der nicht fressen will und seine Genossen die unberührten Speisen nicht fressen läßt, diese Fabel auf eine junge kokette Frau parabolisch in Form eines Couplets angewendet — das ist die Geschichte mit dem Hund des Gärtners. Im Übrigen verhält es sich mit der Handlung ungefähr so: Franz, ein junger Bauernbursche, liebt Marzelline, die Muhme Katharinas, der reichen Pächterin, welche letztere hinwiederum aus Neid und angeborener Koketterie das Einverständnis der Liebenden zu zerstören sucht. Sie erfährt von Franz, daß er Marzelline eigentlich ihres kleinen Fußes wegen liebe. Katharina, im Vertrauen auf ihren zierlichen Fuß, heuchelt eine Verletzung an demselben, und wirklich geht der Bauerntölpel auf ihre List ein. Sowie er ihr Füßchen erblickt, und sie ihn mit den Augen anzwinkert, fängt sein Herz Feuer. Plötzlich erscheint Just, Katharinas Verwandter, der schon seit geraumer Zeit um ihre Hand wirbt, ohne eine entschiedene Antwort erhalten zu können. Er wird Zeuge der Unordnung, die Katharina angestellt, und schlägt sich auf Seite der unglücklichen Marzelline. Just drängt es jedoch nach einer Entscheidung. In der Fabel vom Hunde des Gärtners hält er ihr vor, daß, wenn sie schon selbst nicht heiraten (fressen) will, sie doch dem Glücke ihrer Mitmenschen nicht hinderlich sein möge (fressen lassen!). Diese Anspielung (etwas derb, aber gut gemeint) scheint auf sie auch einen wohltätigen Eindruck gemacht zu haben, wenn sie schon nicht weiß, wie sie den Knoten lösen soll, den sie leichtfertig in ihrer Koketterie geschürzt. Sie beschließt, die Entwirrung dieser Verwickelung dem Zufalle anheim zu stellen, indem sie Marzellinen vorschlägt, um Franz zu losen. Katharina gewinnt, spielt aber die Großmütige, schenkt Marzellinen ihren Franz, reicht dem beglückten Just ihre Hand, und der Hund des Gärtners mag nun zusehen, wie er mit seinem Fressen fertig wird, ohne ausgelacht zu werden.

Was nun die Musik anbelangt, so sind die ersten zwei Duette besonders hervorzuheben, die, hübsch erfunden und ausgeführt, die tändelnde Grazie französischer Leichtfertigkeit auf eine ganz reizende Art erklingen lassen. Die anderen Nummern erheben sich nicht über das Niveau des Gefälligen. Frau von Naday spielte

ganz vortrefflich die Kokette, unvergleichlich besser, als Frl. Braga die naive Marzelline. Herr Schittenhelm als Franz hat die Natur des einfältigen Burschen in ihrem innersten Wesen erfaßt — das ist ein löblicher Fortschritt. Etwas zu knorrig, gar zu ungelenk, zu bärenhaft schien uns Herr Wiegand als Just, zumal in seiner Rolle als Brautwerber, in der man ein geschmeidiges Wesen nicht genug herausheben kann. Die Oper wurde von Kapellmeister Fuchs mit Sorgfalt einstudiert.

Der Magnet, der alle musikalischen Kreise Wiens an sich zieht: Anton Rubinstein gab am 20. d. M. sein zweites Konzert im Saale Bösendorfer. Der Künstler schien diesmal in ganz besonders inspirierter Stimmung gewesen zu sein. Wieder spielte er Chopin, womöglich noch hingebungsvoller, noch hinreißender, als in seinem ersten Konzerte. Und die C-dur-Phantasie von Schumann! Man muß sie von Rubinstein gehört haben, um dieses wundervolle Tonstück so recht in sein Herz zu schließen. Ich hatte die Empfindung, als ob Schumann den Grundton des eigentlichen Wesens der Romantiker, jenen schmerzdurchtränkten Naturlaut, der durch alle Wirrnisse des Lebens durchklingend zuletzt in ein sehnsüchtiges Hinüberträumen nach dem Einklang mit der Natur erstirbt, in dem ersten Satz seiner Phantasie angeschlagen und in den aufrauschenden und sanft verhallenden gebrochenen Akkorden ausklingen lassen — ein Schwanengesang der Romantik.

Was soll man über eine Klavierspielerin schreiben, die es wagt, in einer Stadt, in einem Saal, darin tagsvorher Rubinstein durch seine Kunst unsere Herzen erbeben gemacht, aufzutreten, wie Signorina Luisa Cognetti? und wie Rubinstein nur Klavierpiècen uns zu bieten? mit der Cis-moll-Sonate von Beethoven zu beginnen und dieselben zu spielen, daß man sich ebenso gern die Ohren hätte abschneiden lassen mögen, als ein gut- und langmütiges Trommelfell solchen Beleidigungen auf die Dauer auszusetzen. Und noch würde Referent vor Grimm wie ein Drache Feuer speien oder wie ein Basilisk schielen, hätte der Vortrag dreier Schubertscher Lieder in der Lisztschen Bearbeitung (»Du bist die Ruh«, »Auf dem Wasser zu singen« und »Erlkönig«) und eine sehr schön erfundene und höchst effektvolle Etüde von Anton Rubinstein

in C-dur sein Gemüt nicht insoweit beruhigt, daß Referent bei kaltem Blute eine ziemlich fertige Technik und mangelhaften Vortrag im Spiel der Signorina Luisa Cognetti zu konstatieren imstande gewesen ist.

Hugo Wolf.

2. März 1884.

Er ist fort; Rubinstein ist fort, und die musikalischen Feinschmecker, die in seinen Konzerten an der Fülle musikalischer Genüsse sich übersättigt, mögen nicht verabsäumen, die Konzerte tastenmörderischer Marodeurs, wie sie nach jeder größeren Schlacht sich einfinden, zu besuchen und mit diesem Besuch zugleich eine musikalische Nachkur verbinden. Sie sollen Selterswasser auf Champagner trinken. In sanfter, ruhiger Bewegung — andante con lenezza — müßten sie, wie es für Patienten sich schickt, den Konzertsälen zuschreiten. Eine angenehme Kühle wird sie darin umfächeln, der Gedanke an Feuersgefahr wird bei Strafe ihrer Gemütsruhe verboten. Man wird sich nach Bequemlichkeit darin ausbreiten können. Ein allgemeines Behagen wird den leidenden Zuhörer überkommen; eine Sommer-Nachmittag-Stimmung, wie sie den natürlichen Übergang vom gedankenlosen Meditieren in das gänzliche Vergessen der Außenwelt herbeizuführen pflegt und dies umso intensiver, als Klaviervorträge im großen und ganzen diese Erscheinungsform zu beschleunigen noch immer als das wirksamste Medium sich erwiesen haben. (Cellovorträge sind schon bedenklicher; wirken sehr häufig kataleptisch auf den Zuhörer ein, wogegen getragene Melodien, auf der Harfe gespielt, sofortigen Tod herbeiführen können. Man hüte sich daher vor Harfenkonzerten, bei Gefahr, seines Lebens nicht sicher zu sein.) Nicht lange würde es dauern, und die Patienten sänken allmählich in sanften, erquickenden Schlummer, und da meist zu befürchten steht, daß die friedlichen Schläfer durch das barbarische Tutti ineinanderklatschender Hände in ihrer andächtigen Ruhe gestört werden könnten, so ist es nicht mehr als billig, wenn wir diese so überaus angenehme und nützliche Seite aus unserem Konzertleben einem leidenden, nach Musik lechzenden Publikum mit diesen einleitenden Worten dargelegt und empfohlen haben möchten.

Das Quartett Hellmesberger brachte uns diesmal als interessante Nummer das Oktett von Schubert. Horn, Klarinette und Fagott vermengen sich auf eine ganz bezaubernde Art mit dem Streichquartett, das hinwiederum mitsamt den Bläsern auf den Fundamentaltönen des Kontrabasses in einer wahrhaft entzückenden Sorglosigkeit und Gemütlichkeit sich ergeht. Einen babylonischen Turm könnte man auf diesem gewaltigen Baß aufbauen, — aber der Meister strebt nicht so hoch hinaus. Nicht mit den Göttern will er hadern, den Olymp nicht erstürmen; kein Titane unter Zyklopen sein. Nein! die lachende Erde in ihrem Frühlingsschmucke, die lebensfrohen Menschen in der Einfalt ihres Herzens mit dem leidenschaftlichen Verlangen nach Genuß und Befriedigung — das ist die Welt, in der sich diese Harmonien ergehen. Nur in der Einleitung zum letzten Satz dünkte es uns, als zöge ein fernes Gewitter heran. Man hört das Grollen des Donners, Blitze durchzucken die Nacht; es ist, als ob der Tondichter den Vorhang vor dem Fenster seines Feenstübchens lüfte, die empörten Elemente zu belauschen. Aber kein Schatten soll heute in sein heiteres Gemüt fallen. Er verschließt dieses finstere Bild, und, den begeisterten Blick nach innen gerichtet, durchströmt himmlische Seligkeit sein Herz, und eine Welt voll Liebe und Güte verklärt sich in seinen aus tiefster Brust hervorquellenden Melodien.

So sehr uns dieses herrliche Werk Schuberts entzückte, so entsetzt waren wir über die Trivialität und Gedankenarmut des Goldmarkschen Klavierquintetts. Herr Zottmann, der den Klavierpart darin übernommen, zeigte sich als ziemlich fertiger Pianist, ohne besonderer Kennzeichen; sein musikalischer Baß würde auf hundert andere Klavierspieler auch stimmen.

Das Brahmssche Streichsextett in G, unseres Bedünkens nach das beste Werk, das er geschrieben, wurde unbeschreiblich schön ausgeführt. Das Zusammenspiel war überaus vortrefflich, und wenn ein Künstler, wie Hellmesberger, auch manchmal Solo im Quartett spielt, so läßt man sichs von ihm noch am ehesten gefallen; so oder so, zuletzt gibt man sich ihm doch willig gefangen!

Es war wirklich schon hoch an der Zeit, dem »Freischütz« einige Aufmerksamkeit zuzuwenden. Freitag, den 29. ging er nun,

neu szeniert, über die Bretter unseres Hofoperntheaters. Die Szenerie war auch durchwegs gelungen; namentlich die Wolfsschlucht mit dem lebendigen Wasserfall, der wilden Jagd, dem gräßlichen Teufelsspuk und dem schließlichen Wirrwarr, machte einen imponierenden, schaudererregenden Eindruck. Samiel, der wilde Jäger, war etwas schwach bei Stimme; machte den Eindruck eines Lungensüchtigen — ein armer Teufel! Frau Ehnn sang die Agathe mit der ihr eigenen Innigkeit und Keuschheit, Frl. Pirk als Ännchen ist ganz einzig, unübertrefflich. Eine vorzügliche Leistung im Spiel sowohl wie im Gesang war der Kaspar des Herrn Wiegand, ebenbürtig zur Seite stand ihm Winkelmann als Max. Die kleinen Partien des Eremiten und des Schützenkönigs Kilian kamen durch die Herren Rokitansky und Felix bestens zur Geltung. Chor und Orchester unter der Leitung Direktor Jahns waren tüchtig einstudiert. Das Haus war sehr gut besucht.

Hugo Wolf.

9. März 1884.

Mit der Missa solemnis wurde der 4. März im großen Musikvereinssaale festlich und weihevoll begangen. Das Ungeheure, das Beethoven in diesem Werke ausgesprochen, das mit Worten nachzuerzählen, wäre wohl ein vergebliches Bemühen. Erhebung, Auflösung, Zerknirschung, Erlösung, — was anderes sagen uns diese Worte, als eine diesen Begriffen entsprechende Vorstellung so gut als möglich dem sinnlichen Anschauungsvermögen vorzuführen. Was aber kann eindringlicher auf unser sinnliches Apperzeptionsvermögen einwirken, als die Musik? Wer Beethovens Missa solemnis gehört, verstanden, gefühlt — der war eben erhoben, aufgelöst, zerknirscht, erlöst. Es ist die Weltreligion, auf den kirchlichen Text des Christentums aufgebaut und den erlösungsbedürftigen Menschen gepredigt. Wessen Glaube an ein Göttliches so felsenfest steht, als der Beethovens, wenn er sein gewaltiges Credo in die Welt hinein posaunt, der steht erhaben über alles Gemeine, Falsche, Gleißnerische dieses Erdendaseins. — Dieses Riesenwerk uns vorgeführt zu haben, ist das nicht genug anzuer-

kennende Verdienst des Hofkapellmeisters Gericke. An ihm ersehen wir so recht, wie es nicht nur auf die Begabung allein im Menschen ankommt, Hervorragendes zu leisten, sondern wie viel auch dem Umstande beizumessen ist, der ihm das seiner besonderen Begabung ersprießliche Feld finden läßt, dem er seine Kenntnisse widmet. So kann man z. B. ein vortrefflicher Opernkomponist sein und doch unbedeutende Symphonien schreiben, vide L. Spohr; die Symphonie war eben nicht sein Feld, wohingegen Beethoven nebst seinen neun Symphonien auch noch einen »Fidelio« zu schreiben glücklicherweise sich veranlaßt fand. Die fatale Gewißheit aber, daß man auch ohne Opern zu komponieren recht bösartige Symphonien gebären kann (sei auch die gesamte Muckerschaft Wiens, Berlins, Hamburgs usw. usw. von ihnen entzückt, und stehe ihnen selbst Hans von Bülow in seiner witzigen Harlekinsjacke zu Gevatter), ist nun einmal nicht wegzuleugnen. Dem verewigten Spohr könnten über das Mißgeschick seiner Symphonien noch immer die Erfolge seiner »Jessonda«, zu deren Erzeugung ihn eben ein innerer Drang nötigte, tröstlich sein. Aber nicht jedem gelingt, so eine »Jessonda« zu schaffen, und wollte ein Symphonienschreiber von heutzutage ein dem ähnliches unternehmen, ich glaube, es ginge ihm auf dramatischen Gebiete, wie Spohr auf symphonischem, womit aber immer noch nicht gesagt sein will, daß Spohrs Opern — mögen sie auch immerhin antiquiert sein — so frostig wirken, als unsere brühwarmen, funkelnagelneuen Symphonien. Spohr war eben kein Komponist von Profession; er war Kapellmeister und komponierte in den Feiertagsstunden seinen »Faust« und seine »Jessonda«. Wenn er sich in der Symphonie nicht mit so viel Glück erging, als in der Oper, so fehlt ihm eben die Universalität, wie sie eben nur den allergrößten Genies Mozart und Beethoven eigen war. Seinem eigentlichen Wesen nach war er dramatischer Komponist und diesem künstlerischen Boden hat er auch die produktivste Seite abgewonnen. Der damaligen Richtung entsprechend war er Romantiker, und wenn man den frischen, kräftigen Volkston der Weberschen Muse in Spohrs Opernmusik vermißt, so lag das eben an seinem weichlichen Naturell, das den feurigen Pulsschlag allgemein menschlichen

Empfindens nicht unmittelbar, sondern abgeschwächt, in einer etwas krankhaften Sentimentalität reflektierend, seinem musikalischen Ausdrucksvermögen zuführte. Aber alle seine Opern tragen den Stempel der Spohrschen Physiognomie sowohl, als den seiner Zeit. Welchen Charakter aber könnte man wohl unseren modernen berühmten Symphonien beilegen? Um romantisch sich zu geben, dazu sind sie denn doch etwas gar zu nüchtern. Klassisch? Ja klassisch, wie ein stelzfüßiges geschraubtes Drama von Racine. Dramatisch? Nun das wäre überhaupt unsinnig. Wie aber? Ich glaube sehr, sie sind so charakterlos, wie alles, was in unserer modernen Zeit vorgeht. Man tappt, tappt und tappt, und trotz der erstaunlichen Fortschritte der Elektrotechnik kommt es nicht zum Entzünden des elektrischen Gehirnfunkens, der die ägyptische Finsternis unserer künstlerischen und sozialen Mißverhältnisse zu durchdringen imstande wäre . . . Um wieder zu unserem Dirigenten der Missa solemnis zurückzukehren, müssen sowohl wir, als Herr Gericke selbst eine glückliche Fügung darin ersehen, daß die Leitung der Gesellschaftskonzerte in seine Hände übertragen ward. Was er in der Oper geleistet, ließ auf nichts besseres als auf einen routinierten Kapellmeister schließen, der sein Orchester mit dem dürren Taktstock zu beherrschen imstande ist, ähnlich wie auch der Korporal durch den gefürchteten Stock ein Ansehen sich zu verschaffen weiß. Aber nun fing dieser Stock an zu grünen, als er aus der Oper auch in den Konzertsaal trat. Der Korporalstock verwandelte sich ihm zum Feldherrnstab (der symbolischen Signatur geistiger Überlegenheit), durch den Leben und Schwung in die Massen des Chores und des Orchesters zu bringen er nun befähigt ward. Nicht den gewandten, glatten Kapellmeister sahen wir letzthin am Dirigentenpulte stehen; es war der ernste, durchglühte, feinfühlige, verständnisvolle Musiker mit dem sichern Blick, mit der liebevollen Hingabe an ein übermenschlich erhabenes Werk, dessen grauenhafte Schwierigkeiten er in einer Weise bewältigt, wie dem richtigen Verständnisse hiefür ein in förmliche Ekstase geratenes Publikum in seiner Weise durch stürmische Ovationen Ausdruck zu verleihen sich bemüßigt fand.

Und eine solche Kraft läßt man von hier fortziehen, die an Wien zu fesseln es wahrlich nur geringer Zugeständnisse bedurft hätte! Aber ist es denn mit Frau Papier-Paumgartner ein anderes? Diese Künstlerin, die unter den Mitwirkenden den Löwenanteil sich erbeutet durch ihren wahrhaft klassischen Vortrag, den Schmelz ihrer Stimme, die Innigkeit des Ausdruckes, das ungemein rhythmische Gefühl, die überaus reine Phrasierung, kurz, durch alles das, was sie zu einer Sängerin ersten Ranges erhebt, läßt man nicht auch sie von hier scheiden, als wären solche Erscheinungen so leicht zu haben, wie Borsdorfer Äpfel?

Aber 's ist eine alte Geschichte. Solange man einen Schatz besitzt, achtet man ihn eben nicht; erst aus dem Verlust erwächst die richtige Erkenntnis für das Verlorene, dann aber ist's gewöhnlich zu spät. Nächst Frau Papier gebührt Frau Wilt alle Anerkennung. Zwar die Stimme mit ihrem ungemein warmen Kolorit ist dieselbe geblieben, aber die höheren Töne sicher anzusetzen, gelingt ihr nur selten, und peinlich wirkt dieses schwankende Tremolo auf den Zuhörer. Herr Rokitansky hingegen setzt allerdings sehr stramm ein, und das Lamm Gottes brüllte er auch wie ein hungriger Eisbär an, der im Begriffe ist, eine ganze Nordpolfahrergesellschaft zu fressen, der er wohl den ewigen Frieden schenken will, aber ohne sich ihrer erbarmt zu haben. Was soll mir seine schöne Stimme? Schöne Stimmen sind kalte Schönheiten, blendender Marmor. Verwandelt sich derselbe in Fleisch und Blut, verrät er Herz und Seele, dann wollen wir uns auch recht gern ein Drittel Rabatt von der kalten Schönheit gefallen lassen. Bei Herrn Walter trifft freilich weder das eine noch das andere zu.

Fast hätten wir auf den Konzertmeister, Herrn Grün, vergessen, der das wundervolle Geigensolo im Benediktus so charakteristisch spielte, daß uns ganz grün vor den Augen wurde. Es beschlich uns hiebei eine Empfindung, als müßten wir nach jedem Bogenstrich in grüne Äpfel beißen oder Grünspan schmecken; grüne Eidechsen umtanzten uns, auf einmal sah man sich als armer Schiffbrüchiger im unendlichen Meergrün unter lauter geschwänzten, wie besessen darauf losfiedelnden Meerungetümen, die alle grüne Livree trugen, bis uns die Hoffnung (auf endliche Erlösung) in die

Arme schloß, die aber vor Scham, weil einer, der sich zu ihrer Farbe bekannt, das Konzert gespielt, und vor Betrübnis, daß er just dieses herrliche Benediktus verunstaltete, Trauer angelegt hatte, so daß uns schließlich schwarz vor den Augen wurde, was wir jedoch als eine ungeheure Wohltat empfanden. Die vortreffliche Leistung des Chores und des Orchesters ist das Werk des Dirigenten, dem wir nicht genug dankbar sein können, daß er uns nach 10jähriger Pause ein Werk wieder zu Gehör brachte, welches Beethoven selbst für sein bestes erklärt hatte.

Hugo Wolf.

16. März 1884.

Das am 9. d. M. stattgehabte Philharmonische Konzert brachte uns unter anderem leider auch eine Novität von C. V. Stanford, eine Serenade in fünf Abteilungen für großes Orchester. Außer der türkischen Musik fehlen nur noch die vier Wagnerschen Tuben, allenfalls noch vier Glocken, um die nötige Stimmung für ein Abendständchen im Publikum zu erzeugen. Es ist wirklich erstaunlich, wie weit das Gros unserer modernen Komponisten ohne Grund und Ursache über die Grenzen der musikalischen Mittel und der Form sich hinwegsetzt. Gewöhnlich heißt es dann: Das sind die Folgen der Wagnerschen Musik, die verdreht den jungen Leuten die Köpfe, keiner tuts mehr ohne ein großes Orchester usf.

(Allen denen, die solches sinnlose Zeug schwatzen, empfehlen wir, den 10. Band der gesammelten Schriften Richard Wagners in die Hand zu nehmen und darin den Aufsatz »Über das Dichten und Komponieren« sich so recht gründlich anzuschauen, und da nichts halb getan sein soll, auch dem nächstfolgenden Kapitel »Über das Operndichten und Komponieren im Besondern« die nötige Aufmerksamkeit angedeihen zu lassen. Vor allem aber mögen sämtliche Komponisten, wie sie jetzt leben und schreiben (Liszt gilt als die einzige Ausnahme), ehe sie sich gedankenschwer in die Haare fahren und ins Blaue hineinstieren, die erwähnten zwei Aufsätze sich ins Gedächtnis zurückrufen, oder wenn sie dieselben noch nicht gelesen, rasch, bevor es noch ein Unglück gibt, damit sich bekannt machen. Herr Stanford hätte dann als Ehrenmann

gehandelt und die Idee zur Komposition einer Serenade fallen gelassen, wie auch so manche Symphonie aus dem dunklen Schoß der Leere nicht an das Sonnenlicht gelangt wäre, immer vorausgesetzt, daß es ehrliche Musiker waren, die dadurch sich bestimmen ließen, der Wahrheit und nicht dem Trug und Schein die Ehre zu geben. Kein Mensch wird gezwungen, seine Schwächen öffentlich vor aller Welt einzugestehen. Wenn einer nicht komponieren kann, nun, so mache er das mit sich selber ab; er möge meinethalben behaupten, daß er es könne, aber als pfiffiger Politikus darf er es nicht auf den Beweis ankommen lassen, wie schon Susanne in »Figaros Hochzeit« sagt: Beweisen, daß ich recht hätte, hieße zugeben, daß ich Unrecht haben könnte. Was anderes aber sagen uns unsere modernen Komponisten in ihren Werken, als daß sie eben nicht komponieren können. Es muß ein besonders angenehmes Gefühl oder eine schauderhafte Verblendung sein, wodurch unsere modernen Komponisten sich veranlaßt sehen, sich immer und immer wieder in ihrer ekelhaften Blöße vor dem Publikum zu zeigen. Der elende Lappen einer gemeinen Operettenmelodie würde sie doch noch bekleiden, aber sie ziehen es vor, als geschundener Marsyas nackt sich vorzustellen. Wahrhaftig, sie erregen unser Mitleid, und wir wollen sie als unheilbare Kranke, von der fixen Idee, komponieren zu können, beherrscht, nicht länger unter dem Seziermesser halten.)

Solche verdrehte Ansichten zu rektifizieren, bringe man sich z. B. das »Siegfried-Idyll« in Erinnerung. Das ist ein sehr ernstes Stück und ganz und gar nicht aus Spaß komponiert. Man sehe sich das Orchester an: eine Flöte, eine Hoboe, eine Klarinette, ein Fagott, ein Horn, eine Trompete und das Streichquintett. Nun? Klingt es doch nicht recht hübsch, auch ohne die Verdoppelung der Holzbläser? Ohne die übrigen vier Hörner und zwei Trompeten? Ohne Pauken? Welche knappe, einheitliche Form und freilich nicht zu vergessen den Inhalt! Konnte man dieses Stück wohl anders betiteln, als Idylle? Und worin liegt diese treffende Charakteristik? Weil Wagner damals nicht die Absicht hatte, eine Symphonie zu schreiben, und wenns damit nicht gegangen wäre, das angefangene Stück kurzweg Idylle zu taufen.

Er wollte eben nur eine Idylle und nichts, gar nichts anderes komponieren. Er zauberte das Bild einer Idylle vor seine Phantasie, und in dem Grade, als er dieses Bild klar geschaut, wirkt es verhältnismäßig auch in demselben Maße auf das Gefühl des Zuhörers. Er hätte gar nicht erst der Bezeichnung Idylle bedurft, um ein Stimmungsbild von diesem Charakter unwillkürlich darin zu erkennen. Wer aber wird in der Novität von Stanford eine Serenade herausfinden, auch wenn sie als solche auf dem Programme angekündigt steht? Da ächzt das Holz, die Pauken dröhnen, das Blech kreischt, die Haare vom Fiedelbogen fliegen wie Geistererscheinungen in der Luft, und es gehört wahrhaftig wenig Einbildung dazu, um, wenn auch nicht den ganzen Trubel der Völkerwanderung, so doch manche freundliche Episode daraus, wie z. B. die plündernden Vandalen in Rom, oder so was dergleichen charakteristisch ausgedrückt zu finden. Was soll dieses absurde Getöse in einer Serenade? Wir fürchten sehr, daß diese Serenade einer verunglückten Symphonie ihr krüppelhaftes Dasein verdankt. Eine so form- und inhaltlose Mißgeburt Serenade zu betiteln, weil man sich auf diesem (ich möchte sagen) kosmopolitischen Boden (in dem heutzutage jeder Stümper in der Serenade als der bequemsten, gefälligsten Form, Nichts zu sagen, sich versucht) nach Herzenslust in geschwollenen Phrasen und Banalitäten zu ergehen sich erlaubt, ist ein heilloser, schändlicher Unfug, der sich übrigens an dem komponierenden Übeltäter selbst rächt. Denn wer den Leuten Unverständliches, Ungereimtes bietet, darf, wie billig, sich nicht beklagen, wenn er unverstanden bleibt und abgelehnt wird. Und dies geschah auch dem Komponisten Stanford mit seiner Serenade und zwar mit vollem Recht. — Brahms' »tragische Ouvertüre« erinnert uns lebhaft an die Geistererscheinungen in den Shakespeareschen Dramen, die den Mörder durch ihre Anwesenheit erschrecken, während sie den Umstehenden unsichtbar bleiben. Wir wissen zwar nicht, welchen Helden Brahms in seiner tragischen Ouvertüre gemordet. Nehmen wir an, Brahms sei der Macbeth und die tragische Ouvertüre der verkörperte Mord durch den Geist des Banquo, den er soeben durch die ersten Niederstreiche, wie sie gleich Beilhieben niederfallen, mordet. Im Verlaufe

der Komposition erscheint ihm zu wiederholten Malen der Geist des Ermordeten, die Beilhiebe leiten das Motiv der Mordtat, wie zu Anfang der Ouvertüre, wieder ein, ihn gleichsam ganz genau an diese Vorgänge erinnernd — erschreckt wendet er sich ab, und sucht, sich in erkünstelter Ruhe — Brahms = Macbeth drückt dies durch ein sehr geschraubtes, gekünsteltes Mittelthema vortrefflich aus — zu fassen. Dieses Schauspiel wiederholt sich bis zum Schlusse der Ouvertüre. Nun versetzen wir uns anstatt in den Prunksaal des königlichen Schlosses in den Konzertsaal der Gesellschaft der Musikfreunde. Das Publikum weiß so wenig von dem Inhalte der tragischen Ouvertüre, als das Gefolge Macbeths von seiner Mordtat. Die Ouvertüre beginnt. Beilhiebe oder Niederstreiche! Motiv der Mordtat! Gewissensbisse! Der Geist des Banquo erscheint — Brahms = Macbeth ächzt und stöhnt in den Holzbläsern. Warum ächzt und stöhnt es? fragt sich das Publikum. Der Geist verschwindet, und man hört das geschraubte Mittelthema. Brahms = Macbeth heuchelt Fassung und Ruhe. Plötzlich erscheint wiederum der Geist, aber das Publikum faßt das Stammeln und Faseln des komponierenden Macbeth nicht, da es nichts von der mörderischen Tat weiß und infolgedessen auch den Geist nicht erblickt. Völlig unklar über so peinliche Szenen möchte es sich am liebsten zurückziehen; aber Lady Macbeth tritt in Gestalt der Gutmütigkeit an die Zuhörer und spricht ähnlich wie bei Shakespeare zu ihnen: »Bleibt sitzen, Herren, der König ist oft so und wars von Jugend an — o steht nicht auf! Schnell geht der Anfall über; augenblicks ist er dann wohl. Beachtet ihr ihn viel, so reizt ihr ihn, und länger währt das Übel«. Der letzte Satz dünkt uns sehr viel Beherzigendes zu enthalten. — — — — Außer diesen zwei Stücken wurde das Beethovensche Violinkonzert von Herrn Arnold Rosé mit der ihm eigenen Reinheit und Glätte bestens zu Gehör gebracht. Den Schluß des Konzertes bildete Volkmanns frische, sprudelnde B-dur-Symphonie, eine ansprechende, natürlich empfundene Komposition ohne Prätension und ohne besonderen orchestralen Aufwand.

Was dem Klaviervirtuosen Ferruccio Busoni, der über eine sehr gewandte Technik gebietet, zum eigentlichen Virtuosen fehlt,

darüber verfügt der Pianist Wladimir von Pachmann in reichem Maße. Sein Anschlag ist bezaubernd schön. Sein Vortrag hie und da maniriert, aber er spielt äußerst rhythmisch, wie dies durch den eminenten Vortrag der Schumannschen G-moll-Sonate bewiesen. Seine eigentliche Force entwickelt er aber in der Art, wie er Chopin spielt, dem er wie kein anderer nach Rubinstein gerecht zu werden versteht. Seit Rubinstein Wien verlassen, war Pachmann wohl der erste Pianist, der durch seine ausgezeichneten Fähigkeiten ein verwöhntes Publikum in fortwährender Spannung zu erhalten wußte.

Hugo Wolf.

23. März 1884.

Cimarosas »Heimliche Ehe«, die jüngst im Hofoperntheater in Szene ging, darf keine Lebensfähigkeit beanspruchen, so wenig als die Oper »Dido« von Piccini oder »Cosa rara« von Paisiello, zweier Zeitgenossen Cimarosas. Sie alle werden von der Sonne des Mozartschen Genius verdunkelt, der, in gewissem Sinne künstlerisch mit ihnen verwandt, doch nicht ganz und gar unter die Italiener zu zählen ist, denn, wenn er mit Cimarosa und seinen Landsleuten auch die italienische Lebhaftigkeit, die ungekünstelte Anmut, den leichten Fluß in der musikalischen Deklamation gemein hat, eine »Zauberflöte«, wie sie einzig und allein nur aus der Gemütstiefe der Deutschen hervorgehen konnte, zu schreiben, sollte den Italienern nicht gelingen. Daß Mozart die guten Seiten des italienischen Opernverfahrens sich angeeignet, tat seinem deutschen Wesen durchaus keinen Eintrag. Hingegen scheint sich Cimarosa auch mit Mozart befaßt zu haben, und das hatte sein Unangenehmes und Angenehmes. Das Unangenehme für den Komponisten, dem mancher hübsche Einfall aus »Figaros Hochzeit« beim Komponieren der »Heimlichen Ehe« einfiel (denn »Figaros Hochzeit« war sieben Jahre vor der »Heimlichen Ehe« komponiert). Das Angenehme für das Publikum, das sich die Fülle von Reminiszenzen an Mozart noch immer lieber anhörte, als die unendliche Anhäufung veralterter Phrasen von Cimarosa. Viel interessanter erscheint uns der Komponist der »Heimlichen Ehe« als

Vorläufer Rossinis, so meistenteils in den komischen Szenen, im ersten Finale, in dem Duett zwischen Geronimo und dem Grafen usw. Da ist er durchaus originell, witzig und ganz erstaunlich gewandt; in diesen Stücken weht uns jener berauschende Duft entgegen, den wir im »Barbier von Sevilla« mit so vielen Vergnügen einatmen. Merkwürdig! nur in Momenten, wo Cimarosa an Mozart und Rossini erinnert, erregte er unser Interesse, zeigt er sich als erfinderischer Kopf, allerdings inbezug auf den ersteren mit einem Fragezeichen versehen. Herr Hofkapellmeister Fuchs hätte besser getan, die Secco-Rezitative einfach in gesprochenem Dialog vortragen zu lassen, anstatt eine Orchesterbegleitung dem abgeschmackten Sing-Sang hinzuzufügen. Dadurch würden die einzelnen Musiknummern mehr heraustreten und jedenfalls viel erfrischender wirken, als im gegebenen Falle. Um die Darstellung machte sich vor allem Herr Mayerhofer verdient, der den schwerhörigen Geronimo auf das Ergötzlichste zur Geltung brachte. Herr Horwitz als Graf entledigte sich mit vielem Geschick seiner Aufgabe. Frl. Braga (Lisette) und Frl. Meißlinger (Tante) führten ihre Partien recht brav durch. Etwas mehr Geschmeidigkeit würde Frl. Lehmann als Carolina nur zu statten kommen. Herr Walter (Paolino) hätte ebensogut einen Nußknacker darstellen können, als einen zärtlichen Liebhaber; mit Grimassen und Heiserkeit hilft man sich über keine Rolle hinweg.

Das vortreffliche Quartett Rosé wußte seiner letzten Produktion in dieser Saison durch ein interessantes Programm einen ungemein befriedigenden Abschluß zu geben. Nach dem wundervollen F-dur-Quartett Op. 41 von Robert Schumann, einer der wertvollsten Perlen in der Kammermusik der Nach-Beethovenschen Periode, folgte, von Herr Benno Schönberger und A. Rosé vorgetragen, die Violinsonate Op. 19 von Rubinstein, ein Stück, wie so manches andere aus der Feder desselben Komponisten, das anfangs viel verspricht, und bei dem schließlich nichts rechtes herauskommt. Der musikalische Strom, der im ersten Satze leidenschaftlich aufschäumt, schlängelt sich im Scherzo schon bedeutend zahmer durch die öden Gefilde einer etwas welken Phantasie, bis er im Adagio gänzlich in den Sand sich verläuft, worauf im Finale

mit Sporn und Hetzpeitsche der Komponist seine Phantasie aufstachelt, ohne jedoch mehr als ein wüstes Schnauben und Toben im heftigen Kampfe zwischen Klavier und Violine ausgedrückt zu haben. Herr Schönberger fühlt sich als Interpret wüster Kraftvergeudungen so recht in seinem Element. Weichen elastischen Anschlag kann man ihm eben nicht nachrühmen; seine Spezialität ist entschieden Kraftmeierei, die, aller Anmut und Geschmeidigkeit bar, keinen sonderlich günstigen Eindruck hervorzurufen geeignet ist. Der jugendliche Pianist dürfte bei seinem musikalischen Temperament mit der Zeit wohl noch zu einem tüchtigen Musiker heranreifen, wenn er, anstatt in Äußerlichkeiten sich zu verlieren, mehr in das Wesen der Tonkunst sich versenken wird. Aus dem Faden der wilden Wirnisse, in die uns die Rubinsteinsche Sonate verzaubert, gelangten wir mit dem Erklingen des ersten Satzes der F-dur-Quintetts Op. 88 vom Brahms in eine entzückende freie, sonnige Aue, worin sichs an der Hand des kundigen Komponisten gar herrlich erging. Was wir von Brahms in der letzteren Zeit seines Produzierens gehört, hat uns ziemlich kalt gelassen. Vieles davon geradezu abgestoßen, so namentlich seine Symphonien, die von gewissen Kritikern in einer Art verhimmelt werden, daß man ihren schlechten Geschmack, ihre Blindheit bedauern müßte, wüßte man nicht, daß zumeist »Persönlichkeit« die Brille ist, durch die ein Kunstwerk geschaut und darnach beurteilt wird. Es ist wohl zu unterscheiden, ob man die Werke eines lebenden Komponisten mit dem Auge des Wohlwollens oder dem der Mißgunst ansieht. Der Kritiker ist eben auch nur ein Mensch und persönlichen Einflüssen zugänglich. Aber zuletzt ist er doch Kritiker, und als solchem steht es ihm nicht an, seiner persönlichen Freundschaft für den Autor Ausdruck zu verleihen, indem er dessen auf der Folterbank gezeugte Produkte über alle Maßen verherrlicht, während er umgekehrt geniale Kompositionen aus entgegengesetzten Gründen mit übelriechendem Geifer beschmutzt. Man mag immerhin auf Umwegen der Wahrheit auf den Leib rücken; zuletzt aber muß man dahin gelangen, es sei denn, daß man vorzöge, das Publikum zu belügen, was zumindesten ein ebenso großes Vergehen ist, als z. B. eine löbliche, weise Polizei am Narrenseile herumzuführen.

Kehren wir nach dieser Abschweifung im allgemeinen wieder zu dem Brahmsschen Quintett zurück, so dünkt uns der erste Satz wohl als der schönste. Die Phantasie des Komponisten schwelgt nur in pittoresken Bildern; die frostigen Novembernebel, die sonst über seine Kompositionen sich lagern und jedem warmen Herzenslaut, noch ehe er erklingen kann, den Atem benehmen, — hier entdecken wir keine Spur davon; alles ist sonnig, bald heller, bald dämmriger; ein zauberhaftes Smaragdgrün gießt sich über dieses märchenhafte Frühlingsbild aus. Alles grünt und knospet. Ja man hört förmlich das Gras wachsen — die Natur so geheimnisvoll, so feierlich still, so selig verklärt, — — — der Komponist konnte sich nur mit Gewalt durch raschen Entschluß diesem Zauber entziehen, so sehr hielt ihn die Muse im Banne. Im zweiten Satze senken sich die Schatten tiefer herunter. Der Abend und allmählich die Nacht hüllen die phantastischen Gebilde des wunderlichen Lebens aus dem ersten Satze ein. Tiefes Sinnen und Schweigen. Ein lebhaft bewegtes anmutiges Bild durchschwirrt die tiefe Einsamkeit. Es ist, als ob Glühwürmer ihren Reigen tanzten, so blitzt und funkelt es in den hastigen Figuren der Instrumente. Aber das Bild verschwindet. Die vorige Stille tritt ein, um jedoch wiederum durch ein ähnliches Motiv unterbrochen zu werden. In seltsamen Harmonien, die wie zwischen Traum und Wachen modulieren, verhallt dieses mysteriöse Tongemälde. Dem Komponisten, der sich an dem Duft der blauen Blume zwei Sätze hindurch berauscht, schien es im Zaubergarten der Romantik unheimlich geworden zu sein, denn mit einem plötzlichen Ruck sitzt er auf der Schulbank zu Altona und erinnert sich im Finale mit vieler Freude seiner kontrapunktischen Studien bei Marxsen, wohin wir ihn aber nicht folgen wollen. Dieses Quintett dünkt uns ein herrliches Seitenstück zu dem reizenden Sextett in G-dur und wir sind Herrn Rosé dankbar, dieses Werk, das mit feinem Verständnisse gespielt wurde, uns vorgeführt zu haben.

Das Quartett Hellmesberger hätte gut daran getan, den seligen Herbeck in Frieden ruhen zu lassen. Herbeck hat sich außerordentliche Verdienste um das Musikleben Wiens erworben, das ist ja alles richtig und durchaus höchst anerkennenswert. Aber

sein Andenken durch Aufführung seines F-dur-Streichquartettes ehren zu wollen, damit geschieht weder dem seligen Herbeck ein Gefallen, noch lernt das Publikum ihn deshalb mehr schätzen oder lieben. Herbeck war eben ein tüchtiger Musiker, außerdem alles eher, als ein nur mittelmäßiger Komponist. Dazu fehlten ihm selbst die gewöhnlichsten Handwerkerkniffe, von besonderer Beanlagung gar nicht zu reden. Dvořaks neues Klavier-Trio in F-moll entbehrt nicht einiger interessanter Momente. Namentlich hebt sich der zweite Satz, durch ein nationales Thema eine böhmische Physiognomie erhaltend, über die übrigen Sätze, deren letzter durch seine rhythmische Monotonie geradezu einschläfernd wirkte. Erst als das Beethovensche Streichquintett erklang, erwachten die musikmüden Lebensgeister, zumal als Hellmesberger das Adagio mit der ihm eigenen Süße und Innigkeit hinreißend schön zum Ausdruck gebracht hatte, wobei er von den Mitwirkenden auch trefflich unterstützt wurde. Daß jedoch Herr Hellmesberger seine Quartette in den großen Musikvereinssaal verlegt, bleibt eine Ungereimtheit, die durch keinen noch so großen Zudrang des Publikums entschuldigt werden kann.

Hugo Wolf.

30. März 1884.

Endlich, endlich kam es zur Aufführung der Jahre hindurch angekündigten, stets aber wieder beiseite gelegten Ouvertüre zu: »König Lear« von Hector Berlioz. Nun erst sahen wir dieses geistreich musikalische Ungeheuer seinen Riesenleib entfalten, das uns schon im Klavierauszug gehörig erschreckt. Mit seinen furchtbar dämonischen Augen, das eine nach Deutschland, das andere nach Frankreich schielend, fasziniert es den Zuhörer, ähnlich wie die Klapperschlange das Kaninchen. Berlioz zieht förmlich magische Kreise um den Zuhörer, die denselben mit unheimlicher Gewalt im Zaubernetze seiner musikalischen Gebilde bis zum Verhallen des letzten Tones festhalten. Kehren dann die animalischen Geister wieder ins Bewußtsein des Zuhörers zurück, so mag es denselben wohl dünken, als erwache er aus einem schweren, wüsten

Traume, der ihn über schwarze Abgründe, über Wüsten und Urwälder, über Vulkane und Eisberge, wohl auch im raschen Flug über üppige Blumengärten getragen, — aber matt und erschöpft trägt er kein Verlangen, noch weiter Musik zu hören. Die Haydnsche Symphonie in D, die hierauf gespielt wurde, konnte eher störend als erfrischend auf die Spannkraft des Auditoriums wirken. Zwei so grelle Kontraste als die Muse Haydns und die Berliozs können nicht gut nebeneinander bestehen. Man ist von dem exotischen Duft der Berliozschen Musik noch zu sehr betäubt, um sofort die frische, klare Luft, wie sie aus Haydns Werken uns entgegenweht, mit Bewußtsein zu genießen.

So wundervolle Momente die Berliozsche Lear-Ouvertüre enthält, ein charakteristisches Seelengemälde in dem Sinne, wie die Koriolan-Ouvertüre von Beethoven, Wagners Faust-Ouvertüre oder die Ouvertüre zu Manfred von Schumann finden wir in ihr nicht ausgedrückt. Allerdings ist die erhabene Gestalt des Königs Lear psychologisch viel schwieriger zu erfassen, als ein Koriolan, dessen innerstes Wesen starrer, unbändiger Trotz, eiserner Wille, unbeugsamer Stolz ist; als die Gestalt Faustens in jener düster grübelnden Stimmung, wie sie die Verse Goethes schildern, die Wagner seiner musikalischen Idee zugrunde gelegt. Als die Manfreds, der, zerfressen von den Qualen einer gräßlichen Schuld als einziges Endziel Vergebung von Astarten und Erlösung vom Leben anstrebt. Es sind dies scharf ausgeprägte Charaktere, aus ihrem eigensten Wesen heraus sich gestaltend, trotzig, grüblerisch, menschenverachtend, nicht durch die Verhältnisse so geartet, sondern weil Natur sie so geschaffen. In der unvermeidlichen Berührung mit der Welt trat aber nun von außen ein Moment in ihr Leben, der durch den denkbarsten Kontrast auf ihr innerstes Wesen mit so furchtbarer Gewalt einwirkte, daß im Kampfe zwischen beiden notwendigerweise der tragische Konflikt und durch denselben das tragische Ende herbeigeführt werden mußte. So ward Koriolan das bittende Weib verhängnisvoll, als er, seinem innersten Wesen ungetreu, dem rührenden Flehen seiner Mutter, seiner Frau sich ergeben. So ward Faust der plötzlich in ihm erwachte sinnliche Trieb, der ihm vorspiegelte, die wahrste Erkenntnis im Taumel des

Genusses zu finden, zum Verhängnis, als er den Teufel solange zitierte, bis er endlich kam, um ihn nach 24 Jahren (das Jahr zu 365 Tagen gerechnet), wie es im Puppenspiele Faust heißt, als vorzüglichen Seelenbraten heimzuführen. Was nun Manfred um seine Schwester Astarte gelitten, die sein ganzes Wesen in den Grundpfeilern erschüttert, ist in einer Ouvertüre kaum unterzubringen. Und doch sagt uns Schumanns Ouvertüre gerade so viel, als das dreiaktige dramatische Gedicht Byrons, — ja, und wenn dasselbe 10 und 20 Akte umfaßte, Schumanns Musik hätte doch in der Ouvertüre, wie sie komponiert ist, den dichterischen Gehalt musikalisch vollständig erschöpft, weil er den Kern, den Brennpunkt des Dramas in den einfachsten Zügen plastisch zum Ausdruck gebracht hatte. — Dagegen welche Skala von Seelenstimmungen im König Lear, vom gewaltigen, seiner Vernunft noch vollständig mächtigen Herrscher bis zum wahnwitzigen Bettler, der selbst in diesem erbarmungswürdigen Zustande jeder Zoll noch ein König sich dünkt! Da den Grundton zu finden und festzuhalten, wäre ein unerhörtes Meisterstück musikalischer Erfindungs- und Gestaltungskraft. Wohl nur einem Beethoven oder Wagner dürfte es allenfalls gelungen sein, dieses, einer rein musikalischen Bearbeitung spröde sich entziehenden Stoffes Herr zu werden. Das eine ist mir gewiß: Berlioz war dazu nicht berufen. Die Lear-Ouvertüre ist ungeheuer geistreich konzipiert, reizend melodiös, zumal in den beiden Mittelthemen der Einleitung und des darauffolgenden Allegro-Satzes, prächtig instrumentiert, in der Durchführung mitunter fratzenhaft, zerfahren, aber immer kühn, immer interessant, immer fesselnd, aufregend, verblüffend, oft sogar hinreißend, — »aber, aber, aber, aber, jetzt kommt der Filuzio«, sagt Busch, und dieser Filuzio ist hier das Negativum, daß das eben beschriebene Stück durchaus keine Ouvertüre zu König Lear ist, weil sich mit Shakespeare alles eher verträgt, als das geistreich-, bizarr-, formlos- und interessant-sein in der Kunst. Wenn nun die Lear-Ouvertüre den höchsten Anforderungen der Kunst auch nicht gerecht wird, deshalb bleibt sie doch das, als was wir sie oben hingestellt, und namentlich in unserer Zeit, wo die liebe Mittelmäßigkeit mehr denn je sich breit macht, ist ein so ge-

nial tolles Stück, wie dies Berliozsche, geradezu ein reinigender Blitz unter dem bleiernen Wolkengewimmel, wie es in Form von neuen Ouvertüren und Symphonien gewitterschwül sich in unseren Konzertsälen entlädt. Über die Ouvertüre zur Oper »die Hochzeit des Gamacho« läßt sich allerdings nicht so vieles als über die Lear-Ouvertüre sagen. Mendelssohn legte in dieser Ouvertüre, die er in seinem 16. Jahre schrieb, Zeugnis von seiner frühreifen Begabung ab. Die Komposition ist hübsch, freundlich, gefällig und ebenso klar und durchsichtig, wie seine späteren Meisterwerke, die er im Alter von einigen 20 Jahren schrieb. Schließlich sei noch des Frl. Clotilde Kleeberg gedacht, die das Schumannsche Klavierkonzert in A-moll recht delikat gespielt. Sie wurde vom Publikum in überaus wohlwollender Weise ausgezeichnet.

Italien! Italien!
Was hast Du für Kanaillen!
Da werd' ein anderer froh.

Da diese enthusiastische Apostrophierung Italiens (in einem Gedichte von Robert Reinick) zum Glücke nicht auf die Stagione sich bezieht, noch die Polizei oder sonst eine strafgerichtliche oder politische Behörde des Königreiches Italien darunter gemeint ist, sondern ein Kosmopolit, der vornehmlich in den Ländern der südlichen Zone dem unschuldigsten Wesen verhaßter ist, als ein Deutscher dem Franzosen, und dessen Gattungsname sich in auffallender Weise auf das Adjektivum »froh« reimt, da wir uns somit vor jedem schändlichen Verdachte hinreichend purifiziert, so möge denn die italienische Stagione mit »Guglielmo Tell« an der Spitze beginnen. Ein zahlreich versammeltes Publikum begleitete diese Opernvorstellung teils mitsingend, teils heftig beklatschend. In Italien, wo nur italienische Musik gepflegt wird, mag man über die groteske Opern-Gesangmanier, über die utrierten Gebärden des Sängers entzückt sein; dort gilt es weniger schön, als effektvoll zu singen, wie auch die Gebärde nicht so sehr den Wort- als den Tonlaut unterstützt. So wird ein italienischer Sänger mit beispielloser Ruhe die Kunde von einem erschütternden Ereignis singend erzählen, sobald kein h oder c für ihn herausschaut, wohingegen der gleichgültigste Umstand, wenn nur der Kehlkopf

des Sängers vom Komponisten hinreichend bedacht worden ist, denselben in eine Aufregung und Beweglichkeit versetzen kann, die je nach den gesanglichen Effektstellen mehr oder weniger ins Possenhafte hinüberschlägt. Der italienischen rabbia verfällt der ausgemachteste Bösewicht in der gräßlichsten Rachearie ebenso, wie der sentimentalste Liebhaber im weichsten lyrischen Ergusse. Die hohen Töne sind entscheidend. Um die darzustellende Handlung kümmert sich der Italiener eo ipso nicht; aber auch die einzelnen Musiknummern und Rezitative existieren nur insoweit für ihn, als für nötige Stimmentfaltung darin gehörig gesorgt worden ist. Der Sänger will brüllen oder säuseln, und das Publikum will angebrüllt oder angeflötet werden. Die Leute verstehen sich gegenseitig und darf uns deshalb eine noch so ins Krasse verfallende Intimität zwischen dem Sänger und seinem Publikum gar nicht erstaunen, wenn z. B. ein bei offener Szene im Zweikampf Erschlagener, durch das Wunder des Applauses wieder zum Leben erweckt, seinen Todfeind freundschaftlich unterm Arm nimmt, vor die Rampe tritt und in Gemeinschaft mit den anderen beim Publikum sich höflichst bedankt, um unmittelbar nach eingetretener Ruhe den schnell gewonnenen Freund ebenso rasch wütend anzufallen und auch glücklicherweise umzubringen, worauf diese gegenseitige Neckerei zwischen den Sängern und dem Publikum, solange es just beiden Spaß macht, wieder von neuem beginnt. Diese Grotesken, wie gesagt, verstehen wir auf einer italienischen Opernbühne, vor einem in seiner Naivetät geradezu rührenden Publikum. Der Deutsche, wenn er nicht stupid ist, belustigt sich daran und denkt sich, für einen Spaß ist solches Zeug nicht übel. (Wohlverstanden! Wir meinen darunter ganz und gar nicht die italienische Musik, die wir, und namentlich einen Wilhelm Tell wohl zu würdigen wissen, sondern lediglich nur den italienischen Sänger als solchen und insoweit er auch Darsteller ist.) Aber, daß man mit einer Miene, als spielte sich das allerheiligste vor dem Zuschauer ab, dasitzt, das zeigt uns, mit welchen Gefühlen dieses Publikum einer deutschen Vorstellung beiwohnt: ebenso steif und respektvoll, aber auch ebenso abwesend und gleichgültig. Wenn auch unsere deutschen Sänger nichts weniger als Darsteller

sind (Ausnahmen finden sich), so herrscht doch, dank der heilsamen Einwirkung Richard Wagners, ein Fünkchen von künstlerischem Geist, Gefühl und Ernst unter ihnen. — Nun wieder zu den Italienern. Ein Pole von Geburt, in der italienischen Gesangmanier aufgewachsen, Mierzwinski mit Namen, bildet als Tenor den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Die Fama hat so viel Wunderbares über seine Leistungen zu erzählen gewußt, daß es nicht zu verwundern ist, wenn man in seinen Erwartungen ein wenig herabgestimmt wurde. Er besitzt eine leicht ansprechende Höhe von angenehmem Timbre, aber ohne besonderen Glanz. Die Kantilene gelingt ihm weniger, als das Heldenhafte, Energische, zumal in den Rezitativen. Im zweiten und dritten Akt hat er darin wahrhaft imponierende Momente aufzuweisen, die auch einen wahren Beifallsturm im Publikum erregten. Signor Aldighieri (Guglielmo Tell) ist uns als vortrefflicher Baß-Bariton nicht mehr neu. Wir hatten schon vor drei Jahren Gelegenheit gehabt, ihn als einen tüchtigen Sänger kennen zu lernen. Sgr. Gasperini sah zwar ganz und gar nicht aus, wie wir den Walter Fürst uns gewöhnlich vorstellen, indessen zog er sich mit seinem Bösewicht-Baß mit Anstand aus der Affaire. Als durchaus ungenügend aber erwies sich Sga. Malvezzi in der Rolle der Mathilde und dürfte sie auch in jeder anderen Rolle nicht besonders reussieren und zwar aus dem ganz einfachen Grunde, weil sie keine Stimme hat. Die übrigen Darsteller, die sich aus Solisten unseres Hofoperntheaters rekrutierten, wußten sich mit dem italienischen Text recht gut zu behelfen. Sgr. Bimboni, der ausgezeichnete Kapellmeister, dirigierte die Oper äußerst schwungvoll, wurde auch nach dem feurigen Vortrag der Ouvertüre in enthusiastischer Weise vom Publikum ausgezeichnet. — Weniger erfreulich gestaltete sich der darauf folgende Opernabend, an dem zwei Novitäten zur Aufführung gelangten. Herr Bachrich, der schon seit ungefähr einem Jahre zum Komponieren »einnimmt« oder mediziniert und in seiner neuen Oper: »Der Heini von Steier« die neue Richtung, zu der man bekanntlich nur auf den mühevollsten Umwegen fremdartiger Modulationen gelangt, eingeschlagen, fand gestern bei den Kennern und einem Teile des Publikums eine ungemein freundliche Auf-

nahme. Wir würden dem »Neu-Gerichteten« (wie diese Art Komponisten Wagner so treffend bezeichnet) aber doch sehr anraten, nicht zu viel »Richtung« in solchen Kleinigkeiten von der Dauer und dem Umfang eines Aktes zu entfalten. Verblüffende Harmonien, sordinierte und geteilte Geigen mit Harfen- und Glockenspiel usw. usw. spart man sich füglich für bessere Gelegenheiten auf; etwa wenn Richard Kralik ein Bühnenweihefestspiel dichten und Herrn Bachrich zum Komponieren überlassen sollte (was aber möglicherweise der musiktreibende Dichter selbst besorgen könnte, da er das Oktaven- und Quintenverbot bereits begriffen haben soll). Das unglaublich alberne Textbuch von Herrn Wittmann, das den Dichtungen Richard Kraliks bald gefährlich werden dürfte, reicht ihrer musikalischen Bundesgenossin schwesterlich die Hand. Musik und Dichtung, auf das innigste verwandt und vereint, — welche tröstliche Aussicht in die Musik der Zukunft, — o Wagner! —

Hugo Wolf.

6. April 1884.

Man wird den »Troubadour« wiederholen, um, wie in der letzten Vorstellung desselben, eine Reihe von hohen Tönen schmettern zu hören, mit denen Sgr. Mierzwinski so freigebig die Besucher der Stagione bedenkt. Guten Appetit! möchte man dem Parterre zurufen, dem jedes h und c Mierzwinskis mindestens ebenso kostbar dünkt, als eine frische, fette Auster. Man beobachte nur dasselbe in jenem erhabenen Momente, wo der Tenor von der seligmachenden Höhe seines c oder cis verklärt auf das Parterre herunterschmunzelt: da schnalzt man vergnügt mit der Zunge, streichelt sich behaglich die Bäuche, man wird förmlich zum Froschschenkel unter dem Einfluß der galvanischen Memnonsäule des Herrn Mierzwinski. Die ehrgeizigen darunter versuchens ihm nachzumachen, indem sie in gleicher Höhe mitsingen; die bescheidenen wählen den sicheren Weg der unteren Oktave; der eigentliche Enthusiast aber macht nur die Pantomine des Sängers mit (ein Zeichen großer Ergriffenheit), indem er Ober- und Unterkiefer, je nach der Höhe und Dauer des angesetzten

Tones, auch soweit und solange voneinander trennt — eine lächerliche Geschichte, die jedoch manchem mehr Spaß machen dürfte, als »Der Troubadour« von Verdi und selbst der Mierzwinskis.

In den Konzertsälen sieht es schon ernster aus. Frl. Soldat, von Frl. Baumaier durch eingestreute Klaviervorträge trefflichst unterstützt, zeigte sich im Vortrag des Spohrschen Violinkonzertes in Form einer Gesangsszene als eine hervorragende Künstlerin auf ihrem Instrumente. Voller, warmer Ton im Vereine mit durchwegs ausgebildeter Fertigkeit, dazu ein feines musikalisches Verständnis, das ist mehr als uns von violinspielenden Damen bisher entgegengebracht wurde. Wir begrüßen in ihr eine echte Künstlerin und hoffen, sie recht bald wieder zu hören. — Also wirklich wiederum die cis-moll-Sonate! Geht es denn ohne Mondschein nicht mehr ab? Die Mondschein-Sonate von Frl. Clothilde Kleeberg gespielt! — Von eben derselben? ja freilich, ganz gewiß, von eben derselben, der im philharmonischen Konzerte so reicher Beifall über den Vortrag des Schumannschen a-moll-Konzertes gespendet wurde, weshalb? sie spielte dasselbe nicht übel, und sie würde dafür vom Konservatorium mit dem ersten Preise bedacht worden sein — nun, und was weiter? nicht übel, das ist alles. Man kann aber das a-moll-Konzert schön, sehr schön sogar spielen, und nichts destoweniger die Cis-moll-Sonate herzlich schlecht vortragen. Wenn in dieser wunderherrlichen Sonate schon durchaus der Mond scheinen muß, habe ich durch den Vortrag des Frl. Kleeberg nur die dunklen Flecken und die aus diesen sich bildende, alberne Fratze in ihm erkannt. Schon Signora Cognetti hatte die schauderhafte Tat begangen, die Cis-moll-Sonate zu spielen, nun folgt ihr Madmoiselle Kleeberg mit gleichem Mißerfolge. Man muß Musiker und zugleich Poet sein, um den Mondscheintraum des ersten Satzes nicht zu zerstören. Frl. Kleeberg ist aber weder das eine, noch das andere, dies merkte man auch an dem trockenen Vortrag zweier ungemein poetischer Musikstücke von Schumann, »Des Abends«, und »Traumeswirren«, die ihr gänzlich mißlangen. Recht hübsch spielte sie kleinere Stücke von Mendelssohn, Schubert, Henselt, Chopin. In diesem Konzerte sang Frau Nicklaß-Kempner einige Lieder, sowie

Rezitativ und Arie der Susanne aus Figaros Hochzeit. Diese Sängerin, die wir schon einige Male zu hören Gelegenheit hatten, versteht es, mit geringen Mitteln große Wirkungen hervorzubringen. Sie singt äußerst geschmackvoll, ihre Töne dringen zum Herzen, sie empfindet mit, was sie singt, und ihre Stimme, an und für sich nicht sonderlich reizvoll, klingt weich und voll, sobald sie einen besonderen Ausdruck hineinlegt. Das sind die richtigen Sänger, aber nicht die Schreihälse oder Säusler, die beide gleich ekelhaft berühren.

Wenn wir Liszt den Klavierlöwen, Rubinstein den Klaviertiger nennen, so heißen wir den jugendlichen Virtuosen Artur Friedheim den Klavierpanther. Als solcher steht er in innigerer Verwandtschaft mit dem zweiten, als mit dem ersten, obschon er sich zu dem ersten mehr hingezogen fühlt, — ein flüchtiger Blick auf das Programm beweist dies. Aber wie Rubinstein läßt auch Friedheim das Klavier nicht für einen Augenblick aus den Augen, sondern vergräbt sich gierig in dasselbe. So machens auch die Tiger und Panther mit ihrer Beute. Liszt und der ihm imitierende Pachmann hingegen gehen während der Produktion förmlich spazieren, und der Blick schweift überall herum, nur nicht über den Tasten. Das ist die Art des Löwen, der mit seiner Beute nur spielt. Rubinstein und Friedheim würgen dieselbe. Auch die katzenartige Behendigkeit haben beide gemein; nur besitzt der Tiger weichere, viel weichere Pfoten als der Panther, ein Umstand, der dem letzteren sehr zustatten käme.

Es war ein glücklicher Gedanke Friedheims, nur Lisztsche Kompositionen zu spielen; auch den Philharmonikern dürfte es nicht schaden, wenn sie uns einmal ausschließlich Lisztsche Orchesterstücke brächten und solche von Berlioz, anstatt immer und immer wieder dasselbe Programm, nur in der Reihenfolge abwechselnd, aufzutischen. Daß man eine ganze Serie Lisztscher Kompositionen nacheinander hören kann, ohne ermüdet zu sein, dürfte im letzten Klaviervortrag des Herrn Friedheim jeder der Anwesenden zur Genüge erfahren haben. Selbst der leiseste Zweifel an dieser Gewißheit wäre geschwunden, wenn Herr Friedheim die 6 Konsolationen, die alle den gleichen Charakter tragen, oft in derselben Tonart und im langsamen Tempo sich bewegen,

und just nicht zu des Meisters besten Werken zählen, auf die Hälfte reduziert hätte. Wie Friedheim in den Geist der Lisztschen Klavierwerke eingedrungen, das hat er durch den Vortrag der genial-bizarren Sonate in h-moll, der IX. und XIII. Rhapsodie, der Konsolations, der zwei Transkriptionen usw. usw., auf eine so wunderbare geniale Art bezeugt, daß seine erstaunliche Leistung zu beschreiben dieselbe nur heruntersetzen hieße. Die grauenhaftesten Schwierigkeiten sind ihm Kinderspiele. Wir haben nie, außer bei Liszt und Rubinstein, ein fabelhaft ausgebildetes Handgelenk solche Kunststücke ausführen gesehen, als bei Herrn Friedheim. Man hat sich kaum von einem Erstaunen erholt, als er uns schon in neues Erstaunen setzt. Er ist der Liszt-Interpret par excellence. Wenn er sich erst klären und in den Geist der Schöpfungen Beethovens tiefer eindringen wird, winkt ihm die Meisterschaft, zu der ihm sein rastloses Streben den Weg öffnen und seine geniale Begabung die Spitze derselben erklimmen lassen wird.

Hugo Wolf.

13. April 1884.

Mit dem Abschluß der Philharmonischen und der Gesellschaftskonzerte stirbt die Konzertsaison eines natürlichen Todes. Was nun an Konzerten darauf folgt, führt eine Scheinexistenz, weil kein Bedürfnis vorhanden ist, Musik zu machen, noch solche zu hören. Die wiedererwachende Natur lockt jetzt mit weit kräftigerem Zauber den Enthusiasten in ihr Wunderreich, als die schönste Musik in den dumpfen Konzertsaal. Der Gesang der Vögel, das Summen der Käfer, munteres Wellengemurmel, das leise Getön lauer Frühlingslüfte, all das geheimnisvolle Regen und Weben der neugeschmückten Erde, — welche himmlische Musik! Man braucht kein Abonnent oder Gründer zu sein, solche Musik zu hören, sich an keine bestimmte Zeit zu binden, keinen zerstreuten, gaffenden, kritischen, gefühlsrohen Nachbar ertragen. Eines schönen Tages geht man mit Eichendorff:

»So jubelnd recht in die hellen,
In die singenden, klingenden Wellen,
des vollen Frühlings hinaus.«

Das aufmerksame Ohr hört da die wundervollsten Symphonien, Hymnen, Lieder und Chöre, wie sie kein Mensch noch nachgedichtet. So bleibt uns die Himmelskönigin Musik Sommers- und Winterszeit hindurch ein lieber, treuer Gefährte.

Nun noch einmal in den großen Musikvereinssaal. Es waren mehr oder weniger alt bekannte Stücke, die im letzten Konzert der Philharmoniker zu Gehör gebracht wurden. Wir begegneten ihnen umso lieber, als der Reiz ewiger Jugend und Schönheit sie uns immer neu erscheinen läßt. Schuberts H-moll-Symphonie, ein treues Spiegelbild der künstlerischen Individualität ihres Schöpfers, ist leider Fragment geblieben. So gleicht sie auch in ihrer Form dem äußeren Lebensgange des Meisters, der ja in der Blüte seines Lebens, in der Vollkraft seines Schaffens vom Tode hinweggerafft wurde. Schubert hat nur ein halbes Menschenalter gelebt, als Mensch sowohl wie auch als Künstler. Sein Leben hat just ausgereicht, zwei in Inhalt und Form vollendete Symphoniesätze zu schreiben. Wohl besitzen wir von ihm ein kostbares Vermächtnis in seiner C-dur-Symphonie; aber aller blühende Gedankenreichtum, der üppigste Melodienzauber kann uns über das lockere Gefüge ihres symphonischen Baues nicht hinwegtäuschen. Die H-moll-Symphonie ist nicht nur knapper, einheitlicher in der Form, als die in C-dur, in ihren Themen spricht auch der pathetische Schubert ebenso überzeugend, als der elegisch träumerische. Er gibt sich in ihr so vollständig, als in seinen Liedern, in denen er freilich das höchste geleistet. Aber die H-moll-Symphonie ist ein Bruchstück geblieben, und dem Streben Schuberts, den Spuren des titanischen Beethoven mit jenem Erfolge nachzugehen, dem die Erreichung des hohen Zieles aus lockender Ferne winkt, hat der tückische Tod ein Ende gesetzt. Als hätten die Musen und Parzen sich verständigt, ward ihm von den Erstern das fruchtbare Eiland des Liedes zum Angebinde beschert, das er wohl in der kurzen Zeit seines Erdendaseins durch den überströmenden Quell seiner Melodien in einen fabelhaften Zaubergarten umwandeln konnte, der auch nie und nimmermehr verwelken wird. Von dieser Zauberinsel aus sah er nun den Riesen Beethoven im Sturme den Ozean durchkreuzen, wie er wettergrollend an ihm

vorübersauste. Da faßte ein mächtiges Verlangen sein Herz. Ihm zu folgen auf seiner öden, gefährlichen Bahn, das war nun Schuberts einziger Gedanke. Aber das war gar schwer, denn der Titane liebte es, zwischen Klippen, Sandbänken, Riffen, Strudeln und Brandungen zu segeln, und schiffte er ins weite Meer hinaus, dann raste er auf Sturmesflügeln, Blitz und Donner herabbeschwörend, ein Gott, jeden ihm begegnenden durch seinen bloßen Anblick tötend. Aber in milderen Augenblicken, wenn der todesmutige Seemann dem schaukelnden Spiel sanfter Wellenschläge sich überließ und sichs behaglich machte, dann nahte von fern wohl ein blumengeschmückter Kahn, in ihm der liebliche Inselbewohner, erschrocken und staunend auf das sonderliche Gebaren des Meerriesen achtend. Der aber, einen Lauscher gewahrend, segelte unmutig und finster davon. Solche wiederholte Versuche, dem anderen sich zu nähern, hatten auf den gemütvollen Insulaner mächtig gewirkt, eifrig pflegte er seinen Garten, aber auch mit dem Ozean wurde er vertrauter. Manchen Sturm hat er in seinem kleinen Fahrzeuge überstanden, manche Klippen durchschifft, er wollte ein ganzer Seemann werden, er wäre es wohl auch geworden, aber er — starb. — — — — —

Wie weit Schubert noch hinter seinem Vorbild zurückgeblieben, konnte man an der die Schlußnummer in diesem Konzerte bildenden V. Symphonie von Beethoven ersehen. Schubert fehlte eben auch die Reife des Mannesalters. Wir wissen, daß Beethoven seine erste Symphonie nach seinem zurückgelegten dreißigsten Lebensjahre geschrieben, und ebenso wissen wir, daß Schubert in einem Alter von 32 Jahren gestorben ist. Unser berühmter Symphonist hat allerdings schon ein halbes Säkulum an Jahren hinter sich; sonach dürfen wir annehmen, daß es wohl schon hoch an der Zeit war, seine dritte Symphonie in F »eroica« zu taufen, wohingegen die Volkmannsche D-moll-Symphonie auf dem musikalischen Meldzettel noch immer als »charakterlos« figuriert. Was so ein Titel nicht immer alles macht! Mich freut es, daß Volkmann seine Ouvertüre zu »König Richard III.« nicht kurzweg »Tragische Ouvertüre« genannt und er sich solcher Weise in der Ouvertüre revanchiert für das, was ihm in der Symphonie

vorenthalten wurde. Die Ouvertüre zu »König Richard III.« zeigt von einer so genialen Begabung, daß nur die heilloseste Verblendung die tragische Ouvertüre derselben an die Seite stellen kann. In dieser einzigen Ouvertüre zeigt Volkmann seine Prävalenz über sämtliche Orchesterwerke unseres berühmten Symphonikers, ganz abgesehen von seiner D-moll-Symphonie, einem Meisterwerke ersten Ranges, von dem man aber soviel als keine Notiz nimmt oder bagatellemäßig, wie eine Dutzendware, es abtut. Wo bleibt da die Kritik? — Erwähnen wir noch die hübsche Ouvertüre zu »Jessonda« von Spohr, die, wie alle übrigen Nummern, mit der gewohnten Präzision und Feinheit ausgeführt wurde, so hätten wir einstweilen mit den Philharmonikern abgeschlossen.

Im Gesellschaftskonzerte wurde am Chardienstag das Requiem (grand Messe de morts) von Berlioz in derselben Vollendung, wie in der vorjährigen Aufführung, zu Gehör gebracht. Wir sprechen dem Dirigenten, Herrn Gericke, unseren innigsten Dank für die Reprise dieses ungeheuren Werkes aus. Es ist das letzte Mal, daß wir ihm im Konzertsaale begegnen. Wir werden an ihm mehr verlieren, als er an uns. Es war eine Tat, das Berliozsche Requiem uns vorgeführt zu haben; unter seiner ausgezeichneten Leitung geschah dies im vorigen Jahre zum ersten Male. Was hätten wir nicht noch interessantes und wunderbares von Berlioz gehört, wenn Gericke so nach Verdienst gewürdigt worden wäre, daß er nicht brauchte fortzuziehen! Aber den Wienern ist ein Straußscher Walzer lieber, als z. B. die »Damnation de Faust«, und deshalb verliert er an uns nichts. Wurde doch das Requiem wegen seiner vier Orchester nur als Kuriosum betrachtet, und hat man sich die Ohren gehörig antuten lassen, so hatte auch der Spaß ein Ende, denn das Übrige war in den Augen der meisten doch nur langweiliges Zeug. Wir wünschen Herrn Gericke von Herzen Glück auf seiner weiten Reise in das Land, wo es keine Nachtigallen gibt.

In dem großen Konzert zum Besten des deutschen Hilfsvereines hörten wir Sgr. Mierzwinski ein Lied von Tosti, die Sicilienne aus »Robert der Teufel«, die er wiederholen mußte, sowie Frau Lucca eine Arie aus »Gioconda« von Ponchielli, die ebenfalls zur

Wiederholung verlangt wurde (so langweilig und ledern sie auch ist), nebst einem Lied vom Opernsänger Horwitz (eine unendlich gutmütige Komposition, die auf die christlichste Langmut der Hörer berechnet war), unter rauschendem Beifalle vortragen. Herr Burmester spielte dazwischen eingestreut die XIII. Rhapsodie ziemlich matt und ausdruckslos und nicht viel besser die Wandererphantasie von Schubert mit Orchesterbegleitung. Sehr hübsch spielten vier Schüler von Herrn Hellmesberger jun. eine leicht ansprechende Komposition ihres tüchtigen Lehrers, der das Violinquartett am Klaviere begleitete. Seine Zöglinge legten beim Publikum entschieden Ehre ein; Komponist, Begleiter und Lehrer in einer Person, sowie das jugendliche Quartett wurden lebhaft beklatscht. Das Konzert hatte das Publikum sehr befriedigt, und warum nicht? Mierzwinski ist jetzt die Losung.

Hugo Wolf.

20. April 1884,

Die Vorstellung von »Gli Ugonotti« hatte ganz und gar nichts von dem Charakter der »Stagione« an sich; außer Herrn Mierzwinski und Frl. Malvezzi waren es durchwegs einheimische Kräfte, die sich an »Gli Ugonotti« beteiligten; es waren deutsche Sänger, die italienisch sangen. Wenn man das eine italienische Vorstellung nennen will, kann man schlechterdings den in deutscher Sprache gesungenen Nevers des Herrn Sommer auch mit in den Kauf nehmen. Mierzwinski und Frl. Malvezzi bilden doch nicht die Stagione? und gar Frl. Malvezzi mit ihrer zwirndünnen, schrillen Stimme, die eigentlich nur in ihren Unarten die italienische Sängerin verrät. Schöne Stagione das! Frau Lucca, eine deutsche dramatische Sängerin, zählt die Valentine zu einer ihrer berühmtesten Rollen. Wer die Lucca nur einmal gehört, weiß, was dies sagen will. Neben dieser pulsierenden Valentine nahm sich der trockene Raoul des Herrn Mierzwinski fast kläglich aus. Der Raoul will, wie mehr oder weniger jede Rolle, nicht nur gesungen, sondern auch gespielt sein. Herr Mierzwinski hat das nicht begriffen; ich hätte ihm mit Wonne sämtliche b, c,

und des für eine einzige schöne, charakteristische Gebärde geschenkt, wahnsinnige Großmut! was hätte ein gehöriges Publikum dazu gesagt, mit fremder Leute Ohren Tauschhandel zu treiben! Nein, das wäre zu grausam gewesen, selbst für einen tatarischen Khan, um wievielmehr für einen christlichen Musikreferenten. Ungemein sympathisch berührte uns der vornehme geschmackvolle Gesang des Frl. Bianchi als Margarethe, rühmlich sang Herr Rokitansky den Marcel; Herrn Sommer könnten wir einen tüchtigen italienischen Sprachlehrer empfehlen, er möge sich an Herrn Wiegand ein Beispiel nehmen, der im reinsten toskanisch singt. Orchester und Chor taten ihr möglichstes, sich gegenseitig aus dem Takt zu bringen; es war ein harter erbitterter Kampf, der bis zum Schlusse der Vorstellung unentschieden hin- und herwogte. Man war im Zweifel, ob die Hugenotten auf den Kapellmeister oder der Kapellmeister auf die Hugenotten es abgesehen. Das eine war klar, die Hugenotten gingen nicht nach den Noten, und das hatte sein bedenkliches. In der »Lucia di Lammermoor« ging es schon italienischer her, als in »Gli Ugonotti«, auch ohne den verschnupften Mierzwinski, für den Sigr. Bertini in der Rolle des Edgar einsprang. Derselbe ist uns von seinem vorjährigen Gastspiele im Karl-Theater noch bestens in Erinnerung geblieben. Aber auch Frl. Bianchi fühlte sich unwohl und es war ein günstiger Zufall, der die Direktion in Frl. Alt vom Prager Landestheater Ersatz für unsere Koloratursängerin finden ließ. Frl. Alt besitzt ein recht sympathisches Organ, eine geläufige Kehle und weiß auch recht gut zu spielen. Bedenkt man noch, daß Frl. Alt ihre Partie wenige Tage vor der Vorstellung erst italienisch gelernt und doch nur aushilfsweise die Rolle der Lucia übernommen, so ist ihre Leistung doppelt so achtenswert, als sie an und für sich die günstige Meinung hervorzurufen schon geeignet war. Sigr. Salvati (Lord Arthur) ist ein ziemlich kommuner Sänger ohne besonders hervorstechende Eigenschaften. Neben den Gästen hielten sich recht wacker Herr Schittenhelm und Herr Wiegand.

Der letzte Quartettabend Hellmesbergers brachte uns unter anderem eine Novität von Prinz Heinrich XXIV. Reuß j. L. Der Prinz mag wohl die Absicht gehabt haben, ein gutes Quintett

zu schreiben. Wenn ihm dies nicht gelungen, so erging es ihm umgekehrt wie Mephistopheles »der stets das Böse will, und doch das Gute schafft«. Das ist aber nun der gewöhnliche Lauf der Welt, und der Prinz kann sich damit trösten, daß es gar vielen, vielen Menschen so ergeht, wie ihm. Nur das Genie, die höhere geistige Macht, bildet von dieser Regel eine Ausnahme, und das, weil Natur und nicht die Verhältnisse dabei im Spiele sind. Das Streichquintett des Prinzen bewegt sich mehr als in bürgerlicher, es bewegt sich in spießbürgerlicher Sphäre. Wie fade, wie gelangweilt dieser verlogene erste Satz! Das Scherzo ist frischer im Rhythmus, wenn auch schwach in der Erfindung. Welche Öde aber im Andante, und nun erst der letzte Satz! Am besten ist es, wir schweigen, da es sich nicht lohnt, dasselbe eingehend zu kritisieren. Frau Basch-Mahler spielte den Klavierpart im Schumannschen Es-dur-Quintett so, daß sie gewiß nicht stecken blieb oder aus dem Takt gebracht wurde; sie griff nicht daneben und brachte keine Saite zum Reißen. Es ging alles glatt und stramm ab, in militärischer Ordnung. Den Schluß bildete Beethovens F-moll-Quartett. Jeder Musikmensch weiß, wie Hellmesberger Beethoven spielt, aber auch wie schlecht sich jede Kammermusik im großen Musikvereinssaal ausnimmt. Herr Hellmesberger ist sein eigener Feind, solange er diesen verwünschten Saal mit seiner schwachen Kompagnie besetzt. Es ist unglaublich, daß ein solcher Musiker wie Hellmesberger so unmusikalisch sich zeigen kann, im großen Musikvereinssaal Quartette zu spielen. Vielleicht veranstaltet er nächstens in der Freudenau seine Quartettabende; da wäre noch mehr Platz vorhanden, und mit der Zeit dann in die Pußta usf., bis er endlich in der Sahara angelangt sein wird.

Hugo Wolf.

27. April 1884.

Wir haben in der vorletzten Nummer unseres Blattes von Herrn Hofkapellmeister Gericke voreilig Abschied genommen. Das war ein Irrtum. Da jedoch unter allen gesellschaftlichen Klassen der Papst allein das Prärogativ der Unfehlbarkeit antizipiert,

das Irregehen aber nur zu häufig den Schlagschatten des Urteils oder der Meinung eines Kritikers bildet, so könnten wir auch außerdem den Vorwurf eines solchen umso leichter ertragen, als irren menschlich ist. Da ferner einem Sänger, Taschenspieler, Seiltänzer, Schauspieler usw. usw. gestattet ist, sich drei-, viermal zu verabschieden, warum sollte ein Musikreferent einem Hofkapellmeister nicht einen doppelten Abschied bereiten? Wir wünschten freilich, Hofkapellmeister Gericke möchte sieben Abschiedskonzerte im nächsten Winterhalbjahre geben, dabei fände der Dirigent sowohl als das Publikum seine Rechnung. Wie ungern wir Herrn Gericke von hier scheiden sehen, mag ihm an der überaus regen Teilnahme des Publikums an den Gesellschaftskonzerten unter seiner Direktion ersichtlich geworden sein. In der Tat war es einzig und allein dem strebsamen Eifer und der seltenen Hingebung dieses Dirigenten, der vor keiner Schwierigkeit zurückgeschaudert, dem nichts unüberwindlich schien, was mit Notenköpfen zu tun hatte, zuzuschreiben, wenn die Gesellschaftskonzerte die der Philharmoniker tief in den Schatten stellten. Das ewige Einerlei an älteren Kompositionen, die fast durchwegs unglückliche Wahl in Novitäten auf dem Programme der Philharmoniker konnten trotz des Dirigentengenies Richters und des bei weitem tüchtigeren, weil einheitlichern Hofopernorchesters dem ausgezeichneten Spürsinn Gerickes für ältere sowie neuere Werke weder in der Anordnung, noch dem fleißigen hingebenden Studium in der Ausführung der ins Programm aufgenommenen Stücke die Wage halten. Wie in allen, so auch im letzten Gesellschaftskonzerte wußte Herr Gericke ein interessantes Programm uns zu bieten. Mit der herrlichen Kantate »Es ist Dir gesagt, Mensch, was gut ist« (Bach drückt diese Worte in einem energisch durchgeführten wunderbar polyphonen Satze so kategorisch aus, daß, wenn er dieses Gebot auch nicht so oft wiederholte, man sichs beim ersten Mal schon gesagt sein ließe) wurde das Konzert eröffnet. Donnernder Beifall durchbrauste den Saal nach dem imposanten, unbeschreiblich gläubigen Schlußchorale. Ein Lorbeerkranz, der dem scheidenden Dirigenten nach dieser Nummer überbracht wurde, lenkte den durch die Kantate entflammten Enthusiasmus auf die Person

desjenigen, der dieses Wunderwerk erklingen ließ. Kapellmeister Gericke war nun der Gegenstand stürmischer Ovationen. Neben ihm, wie nicht anders zu erwarten, glänzte Frau Paumgartner-Papier, die die Alt-Arie und zumal das Rezitativ so hinreißend schön sang, daß der Beifall kein Ende nehmen wollte. Wir werden das kostbare Vergnügen, Frau Papier singen zu hören, nicht lange mehr genießen. Man hat es für gut befunden, sie fortziehen zu lassen; zum Ersatze hiefür dürften wohl einige Ballettmädchen engagiert werden, — das ist auch ein Standpunkt! — Nicht besonders glücklich gewählt war die Uhlandsche Ballade »Des Sängers Fluch«, ausgerenkt von Richard Pohl und komponiert von Robert Schumann. Diese Komposition trägt die Opuszahl 139, fällt also in die letzte Periode des vom Wahnsinn umdüsterten Schaffens des Meisters. Mit Ausnahme der Anfangs- und Schlußstrophen, in denen der Balladenton meisterhaft getroffen, vor allem aber des provenzalischen Liedes, das wie ein Springquell in der Wüste den durch die trostloseste Öde alles übrigen halb verrückt gemachten Zuhörer labt, mochte man schier verzweifeln und über den alten Harfner, den König, das Schloß, das Pohlsche Flickwerk und die Komposition verwünschen. So herrlich schön das provenzalische Lied komponiert ist, um den Preis der vollständigen Aufführung dieser Ballade ist es doch zu teuer erkauft. Wiederum war es Frau Papier, die dem Ganzen durch ihren überaus charakteristischen Vortrag als Erzählerin Sinn und Bedeutung zu verleihen wußte. Herrn Wiegands rauhe Stimme paßte sehr gut für die Partie des blutgierigen Unholdes von einem Könige. Herr Sommer als Harfner scheint sich den Tod des Jünglings nicht sehr zu Herzen genommen zu haben; ihn langweilte sichtlich die ganze Geschichte, er fluchte so sanft als möglich, gar nicht so, wie es sich für einen ordentlichen Heiden wohl geschickt hätte. Fast hätten wir auf Herrn Walter vergessen, und er sang doch die Glanznummer, das provenzalische Lied! ein herrliches Lied fürwahr! so schön, daß man den Sänger darüber vergißt; ich liebe dieses provenzalische Lied.

Als Schlußnummer kam Franz Liszts »Tasso (Lamento e Trionfo)«, eine symphonische Dichtung, an die Reihe. Wie wird

mir warm ums Herz, wenn in einer Zeit, wo fortwährend Symphonien, Suiten, Serenaden und dergleichen Zeugs mehr wie Unkraut aus dem unfruchtbaren Boden der absoluten Musik emporwuchern, eine symphonische Dichtung von Liszt mir am Programme entgegenleuchtet! Liszt und symphonische Dichtung! Das ist für die Zöpfe und Musikzünftigen das: Hannibal ante portas. Ihr lieben Leute, was schreckt euch denn so, wenn ihr eine symphonische Dichtung und den Schöpfer derselben am Programm erblickt? Die Beckenschläge doch nicht, an denen übrigens noch kein Mensch gestorben ist, und die ihr im schlimmsten Falle belacht, während ihr beim Anhören neuester Symphonien oder Violinkonzerte (in denen grundsätzlich keine Beckenschläge vorkommen, trotz Beethoven, der sich sogar die große Trommel zu den vorhandenen Tschinellen ausgeliehen — mein Gott, und gar in der neunten Symphonie — wie unkeusch, wie wenig klassisch dies ist, — wie? oder nicht?), vor lauter Langeweile Rechenexempel mit euren Rockknöpfen anstellt und für eine ganze Woche das Lachen verlernt. Aber die Beckenschläge allein können es nicht sein, die euch stutzen machen, denn das bloße Wort »symphonische Dichtung« treibt euch schon den Angstschweiß auf die Stirne. Noch ehe also der Konzertsaal betreten wird, lächelt ihr über, oder zittert ihr vor diesem Untier »symphonische Dichtung«. Warum? Gilt euer Spott oder euer Abscheu der Bezeichnung »symphonische Dichtung« oder dem Schöpfer derselben Franz Liszt?

Wenn dem Ersteren, so müßtet ihr doch zugeben, daß diese Form jedenfalls originell ist; als solche aber ist sie ein Fortschritt. Wollt ihr heute Symphonien haben, wie sie Beethoven geschrieben, dann verrückt unser Jahrhundert, erweckt den Meister von den Toten, aber setzt nicht unsere Epigonen, diese mit der klassischen Form geschminkten und mit dem klassischen Geist kokettierenden impotenten Symphonienschreiber der Gegenwart an seine Stelle. Ihr beklagt euch, daß Liszts Musik gar zu äußerlich sei. Was für gute Augen ihr habt! welche Ohren! wie schlau ihr seid! Wie denn, wenn Liszt kein Programm euch böte, er eurem scharfsinnigen Witz nicht zu Hilfe käme mit einem poetisch abgefaßten

Vorworte, würdet ihr auch dann noch mit triumphierender Miene erzählen, daß ihr haarspalterischen Leute durch die überaus charakteristische Musik im »Mazeppa« erfahren habt, wieviel Haare der Schweif des Pferdes, daran Mazeppa gebunden war, enthalten? Ich erwähnte vorhin eines poetisch abgefaßten Vorwortes. Ich lege eine ganz besondere Betonung auf die Beifügung »poetisch«, denn hättet ihr die Poesie dieses Vorwortes verstanden, so wäre euch auch die Poesie, die Dichtung der Symphonie, die symphonische Dichtung aufgegangen. Ein dichterisches Bild, ein ergreifendes Seelengemälde in dem prächtigen, glutvollen Rahmen des charakteristisch Dekorativen gehüllt, darüber ausgegossen der blühendste Zauber einer meisterhaften Instrumentation, dieses herrliche Kunstwerk sollte euch mit Schrecken erfüllen oder euch gar ein Lächeln abnötigen? Bildet ihr euch nicht ein, daß in der Eroika (ich meine in der wirklichen von Beethoven), die schwarzen Husaren gegen einen Trupp Kürassiere, oder Ulanen und Infanterie gegeneinander anstürmen, Napoleon Bonaparte sich schneuzt, kratzt oder hustet, befiehlt, reitet, mit den Augen zwinkert und ähnliche Albernheiten mehr? Wollt ihr nicht eine ländliche Hochzeit mit allem nötigen Zugehör durch vier Sätze hindurch in der 7. Symphonie erkennen? Und dies alles ohne Programm!!! Es ist doch schade, daß Beethoven nicht so liebenswürdig und gefällig dem Publikum sich erwiesen, wie Franz Liszt. Nun muß man schon selber sein Hirn anstrengen, und sich eine hübsche Geschichte auf so eine Beethovensche Symphonie ersinnen. Aber das fatale daran ist der Umstand, daß jeder seine eigene Geschichte für die richtige hält, woraus hinwiederum Zank und Streit erwachte und zuletzt doch nichts rechtes dabei herausschaute. Aus all dem ersieht man, daß wir Franz Liszt für das gebotene Programm nur dankbar sein können. Was nun Liszts Musik anbelangt, so ist dieselbe allerdings mehr geist- als gefühlvoll, aber auch schwung-, feurig-phantasievoll und immer plastisch. Sind die Themen in unseren berühmten neuen Symphonien plastisch? In der Regel nicht; wenn aber, dann sind diese Themen schon früher plastisch gewesen, ehe sie unser berühmter Symphonist »erfunden« hat.

Wir sagten vorhin, daß Lisztsche Musik mehr geist- als gefühlvoll sei; dies ist jedoch nicht ganz wörtlich zu nehmen. In Wahrheit dünkt uns Liszt so wenig als Berlioz eine absolut musikalische Natur. Was Liszt jedoch vor Berlioz voraus hat, ist, daß er mit größter Sicherheit eine neue Form geschaffen, indem er die poetische Idee mit Bewußtsein an die Spitze stellte, und, um dieselbe künstlerisch durchzuführen, ganz selbstverständlich von der hergebrachten symphonischen Form abweichen mußte, da er seine Eingebungen, von einem bestimmten poetischen Vorwurf empfangend, dieselben willkürlich und in der schablonenhaften Form rein musikalisch ausführen schlechterdings nicht konnte, sondern mit zwingender Notwendigkeit die musikalische Form von dem Inhalt der dichterischen Vorlage abhängen zu lassen sich veranlaßt fand. Der Inhalt der dichterischen Idee war also nicht wie bei Berlioz nur auf den musikalischen Gehalt, sondern wie bei Liszt auch auf die Form von bestimmendem Einfluß. In diesem Sinne ist die »symphonische Dichtung« für die moderne Musik das, was die Haydnsche Symphonie den Zeitgenossen und Nachfolgern dieses Meisters war. Beethoven, als absoluter Musiker, hat in der Symphonie das letzte Wort gesprochen, Liszt, als poetischer Musiker, das erste (vielleicht auch zugleich das letzte) in der symphonischen Dichtung. Wie vieles ließe sich nicht erst über die Wahl der poetischen Vorwürfe, in denen sich Liszts ganze künstlerische Größe zeigt, sagen! Da es uns diesmal an Raum gebricht, hoffen wir, gelegentlich später einmal uns darüber auslassen zu können. So originelle, kühn und genial erfundene Schöpfungen — als die Liszts, werden jedoch von unseren Kritikern mit souveräner Verachtung oder mit einer mitleidig spöttelnden Bemerkung abgetan, während die Leimsiedereien, diese ekelhaft schalen, in Grund der Seele verlogenen und verdrehten Symphonien von Brahms als Weltwunder von ihnen gepriesen werden. Wer da ruhig bliebe! In einem einzigen Beckenschlage aus einem Lisztschen Werke drückt sich mehr Geist und Empfindung aus, als in allen drei Brahmsschen Symphonien und seinen Serenaden obendrein. Überhaupt Liszt und Brahms vergleichen! Das Genie mit dem Epigonen eines

Epigonen! Den Königsadler mit dem Zaunkönig! — Genug davon.

Zwei höchst gelungene Aufführungen der Stagione versammelten ein zahlreiches enthusiastisches Publikum im Hofoperntheater: es waren dies »Il Trovatore« und »Lucrezia Borgia«. Sign. Bertini, der, wie selten einer, zu singen weiß, gab den Manrico im »Trovatore« und den Gennaro in der »Lucrezia« unter stürmischen Beifall. Würde Sign. Bertini nicht gar so hölzern und unbehilflich auf der Bühne sich gebärden, wir könnten uns keinen besseren Sänger wünschen als ihn. Seine Stimme ist nicht so hell als die Mierzwinskis, aber um so geschmeidiger und biegsamer. Die Kantilene gelingt ihm wunderschön, was bei Mierzwinski nicht der Fall war. Sign. Bertini ist ein prächtiger Ersatz für den polnischen Italiener. Als Leonora und Lucrezia hatten wir Gelegenheit, Signora Turolla zu bewundern. Namentlich war es ihr gelungen, zum Schluß des zweiten Aktes in Lucrezia Borgia durch ihr äußerst dramatisches Spiel in Miene und Gebärde das Publikum zu entflammen. Ihre Stimme klingt nicht sonderlich schön, das schwankende Ansetzen und häufige Überschnappen wirkt anfangs befremdend. Indes gebietet diese Sängerin über so viele Vorzüge, daß wir zuletzt kaum ein Auge für ihre Fehler besitzen. Neu war uns Signor Pinto. Derselbe entfaltete in der Rolle des Herzogs von Ferrara einen tüchtigen Baß, der sich in den untersten Regionen am wohlsten fühlte. Nach der Höhe wollte es nicht recht glücken. Wir heben besonders lobend sein lebendiges Spiel hervor. Frau Kaulich, die an Stelle der unpäßlich gewordenen Frau Papier die Rolle des Maffio Orsini übernommen, führte ihre Partie sehr gut durch. Se. Majestät der Kaiser beehrte die Vorstellung der »Lucrezia Borgia« durch a. h. Seine Gegenwart. Sgr. Bertini, Pinto und Signora Turolla entfesselten nach dem zweiten Akte der »Lucrezia« einen förmlichen Beifallsorkan im Publikum, welches an diesem Abend durch die höchstgelungene Vorstellung äußerst animiert schien.

Hugo Wolf.

4. Mai 1884.

»Gioconda«, Oper in vier Akten von A. Ponchielli.

Ein ungemein schwächliches Produkt, das hoffentlich recht bald und für immer vom Repertoir verschwinden wird. In dem Verfasser des abgeschmackten Librettos, das aus den abgebrauchtesten Lappen der ordinärsten, brutalsten Knalleffekte gebraut ist, will man den berüchtigten Arrigo Boito erkennen, der sich hinter dem Anagramm »Tobia Gorrio« versteckt. Von wem anders könnte auch dieses Buch der Greuel herrühren, als von dem Verfasser des »Mephistopheles«? Aber wozu diese Maske? Hatte Boito den Mut, die Tollkühnheit, den »Mephistopheles« zu schreiben, und die Frechheit, sich als den Autor dieser wahnwitzigen Komposition zu gerieren, wie viel riskierte wohl dieser platte Tollhäusler, wenn er seinen Namen auf das Libretto der »Gioconda« setzte? Wir können übrigens diesem verdrehten Tobia Gorrio getrost die Versicherung geben, daß sein Textbuch zur »Gioconda«, so trivial, so schmutzig, so kannibalisch es in Erfindung und Ausführung ist, doch noch nicht an den ungeheuren blödsinnigen Bombast seines »Mephistopheles« hinanreicht.

(Richard Kralik, ein schwärmerischer Verehrer der Boitoschen Muse und selbsttätig in dieser Richtung, dürfte freilich darin nur einen beklagenswerten Umstand erblicken. In der Tat sind auch uns lustige Narren lieber, als melancholische, weshalb uns der »Adam« oder die »Offenbarung« mehr Spaß gemacht haben, als der »Roman« oder »Die Türken vor Wien«[1]. Der Ernst steht Herrn Kralik nun einmal nicht an. Als unbewußter Konkurrent des liebenswürdigen Humoristen Busch jedoch weiß er uns immer ein freundliches Lächeln abzugewinnen, mitunter sogar in einen förmlichen Lachkrampf zu versetzen. Leider mußten wir bisher die entsprechenden Zeichnungen zu seinen Schnurren vermissen; wir hoffen, daß Herr Kralik auch in diesem Punkte hinter seinem Vorbilde Busch nicht zurückbleiben werde.)

[1] Dichtungen von Richard Kralik.

Um den musikalischen Teil dieser Oper ist es übrigens nicht viel besser bestellt, als um den textlichen (um das Wort »dichterisch« nicht zu gebrauchen). Vor allem fehlt dem Komponisten Ponchielli die Originalität. Er hat eine Dutzendphysiognomie, seine Phantasie den Gang eines störrischen Esels, der nach jedem zweiten Schritt über den erstgemachten nachgrübelt. Seine Melodien, banal und schwunglos, sind eigentlich nur aus dem Niederschlag hergebrachter Gounodscher, Verdischer und Meyerbeerscher Opernphrasen zusammengeflickt, also nicht einmal den wirklichen Melodien dieser Opernkomponisten nachgebildet. Alle als Melodien sich gebenden Nummern in der »Gioconda« drängen nach der Schlußfermate, die allerdings dem Sänger einen effektvollen Abgang sichert, aber nichts weniger als den Mangel einer wahrhaft empfundenen Melodie zu decken vermag, selbst wenn diese Schlußfermate noch so offen gebrüllt wird. Die »Gioconda« ist nur für den Sänger und nicht für das Publikum komponiert. Darin liegt der ärgste Tadel ausgesprochen. Signora Pantaleoni als Gioconda scheint von dieser Ansicht auch vollständig durchdrungen gewesen zu sein. Sie übernahm sich derart, daß sie oft hart an die Grenze des Possenhaften streifte. Das war zuweilen kein Gesang mehr, nur ein widerliches Gurgeln und Würgen der Stimme. Schade, daß sich Signora Pantaleoni, eine unstreitig begabte Sängerin, zu solchen Ausschreitungen verleiten ließ. Laura war durch Signora Giuli-Borsi gut vertreten. Sehr schön sang Frl. Meißlinger die dankbare Partie der Blinden. Am besten unter allen Mitwirkenden gefiel uns Signor Dufriche, der dem Bösewicht Barnaba in schauspielerischer sowohl als gesanglicher Leistung vollkommen gerecht wurde; hingegen die knabenhafte Stimme und die komische Erscheinung des Signor Valero (Enzo Grimaldo) mich über die Maßen belustigte, im Gegensatze zu dem Publikum, welches diesen Sänger gar ernst nahm und ihm enthusiastisch applaudierte; von Herzen gönnte ich ihm den Beifall. Signor Pinto (Alvise Badoero) füllt immer seinen Platz aus; man mag ihn hinstellen, wohin man wolle. Die Oper war sehr hübsch ausgestattet, gut einstudiert, das Publikum animiert, und es schien, als ob sie Erfolg gehabt hätte. Ob dieser

Erfolg ein dauernder sein werde, wird sich bei den Wiederholungen zeigen. Wir zweifeln daran. —

Tags darauf wurde »Die Afrikanerin« als italienische Vorstellung gegeben. Mit großer Erwartung sah man dem Auftreten der Signora Turolla in der Partie der Selica entgegen; sie hat dieselbe in jeder Hinsicht befriedigt. Bertini (Vasco di Gama) schmeichelt sich mit seiner ungemein weichen Stimme immer mehr in unsere Herzen ein. Der Nelusco des Signor Salvati war eine tüchtige Leistung; von Signor Pinto könnte man ein- für allemale sagen: »immer am Ort«! Auch Signora Malvezzi wußte sich recht gut mit der undankbaren Rolle der Ines abzufinden. Noch sei einer jugendlichen Sängerin gedacht, die im »Robert der Teufel« die Prinzessin Isabella sang. Es ist Frl. Baier vom landschaftlichen Theater in Graz. Ihr Gesang verrät eine tüchtige Schule, aber eben die Schule spricht noch aus jedem Ton zu uns. Ihre Bewegungen sind unreif, eckig, zaghaft; doch das wird sich mit der Zeit schon geben. Das Publikum nahm die Leistung Frl. Baiers freundlich auf, und nach der Gnadenarie hatte sie einen hübschen Erfolg aufzuweisen. Für kleinere Partien wird sich Frl. Baier vortrefflich eignen, und da die Sängerin bereits am Hofoperntheater engagiert ist, werden wir sie wohl noch in ihr angemesseneren Rollen, als der der Isabella kennen lernen.

Hugo Wolf.

11. Mai 1884.

Bezeichnend für die Korruption unseres Theaterpublikums sind die fortgesetzten Aufführungen des »Mephistopheles«, dieses Schandwerkes, das zu kennzeichnen kein Ausdruck schlecht genug sein kann. Daß Wien keine deutsche Stadt ist oder doch kein deutsches Theaterpublikum kontingiert, wird uns an dem Beifall, den dieses Publikum der elenden Karikatur des Goetheschen Faust zollt, leider zur traurigen Gewißheit. Der Deutsche, so langmütig er ist, so viel er über sich ergehen läßt, würde nie und nimmer zugeben, daß der Stolz seiner Nation, Goethes Faust, vor seinen Augen geschändet werde, daß man ihm zumute, in einer Fratze

sich zu beschauen, zu welcher der Goethesche Faust, dieses ergreifende Spiegelbild deutscher Art, herabgewürdigt wird. Glücklicherweise hat das deutsche Volk sich seine Naivität, den Faust seiner Denkart, die Keuschheit seiner Empfindung in künstlerischer Beziehung noch bewahrt und als Beweis dafür gelte der Umstand, daß das Boitosche Scheusal »Mephistopheles« kein Publikum in Deutschland findet und wahrscheinlich auch dann keines finden dürfte, wenn es ein solches aufsuchen würde. Für die niederträchtigen Teufeleien des Boito hat nur das Wiener Publikum das richtige Verständnis; dafür rühmt sich Wien aber auch, die erste Musikstadt der Welt zu sein; als wenn die Wertschätzung für die musikalische Qualifikation einer Stadt von ihrem guten Orchester, von ihren vortrefflichen Sängern und Dirigenten allein abhinge! Wien besitzt ein kostbares Gefäß an seinem ausgezeichneten Orchester; aber dieses Gefäß wird mit Bitterwasser, Lauge, Essig, Scheidewasser, Schwefelsäure, Zyankali angefüllt; das ist allerdings sonderbar aber nicht unnatürlich. Völlig unverständlich aber und widernatürlich dünkt uns die Lust, das Behagen, mit dem unser Publikum todesmutig diese Liebestränke einschlürft, und dies ohne sich im geringsten zu verletzen oder gar daran zu sterben (woraus zu ersehen ist, daß nicht nur die Kirche, sondern auch unser Theaterpublikum sich eines guten Magens erfreut). Des stolzen Vorrechtes, die erste Musikstadt der Welt sich zu nennen, hat Wien in neuester Zeit sich, wohl oder übel, begeben müssen. In der Oper und in den Konzertsälen treffen wir nicht mehr den tüchtigen, kerngesunden Schlag des liebenswürdigen Altwiens an. Ein unheimlich geschäftiges, alles bewitzelndes und bespöttelndes Element hat sich seither in unserer Stadt breit gemacht, und wie ein böses, schleichendes Gift untergräbt, zersetzt, lähmt es allmählich den gesunden Stamm einer kräftig entwickelten Sinnlichkeit, einer natürlichen Anschauungs- und Empfindungsweise, wie sie den noch unverdorbenen Insassen Wiens eigen ist. Die wahrhaft herzliche Gemütlichkeit des ehemaligen Wieners aber hat sich unter dem Einflusse des vorhin erwähnten, schädlichen Elementes nur in Gestalt jener philisterhaft schwammigen Gutmütigkeit auf seine Söhne und Enkel vererbt,

wie sie das Charakteristikon unseres modernen Theaterpublikums bildet — eine Gutmütigkeit, schwankend zwischen Charakterlosigkeit und bodenloser Indolenz. Der Grundcharakter jenes schädlichen Elementes aber ist die Frivolität. Man weiß wahrhaftig nicht, ob die unselige Gutmütigkeit des spezifischen Wieners oder die Frivolität des anderen Teiles der Gesellschaft (des weitaus größeren Teiles unter dem Theaterpublikum und dem Handel unstreitig mehr unterworfen als dem Wandel) für unsere Kunstzustände bedenklicher erscheinen soll. Jedenfalls nagen beide Elemente an den Wurzeln einer gesunden Weiterbildung unserer künstlerischen Verhältnisse, und von Jahr zu Jahr sehen wir die Pflege jener Stätten, die berufen sind, auf Sitte und Bildung der Völker bestimmend einzuwirken, dem spekulativen Schachergeiste immer mehr und mehr unterworfen, dem bestialischen Geschmack des gebildeten Pöbels huldigend und, anstatt Gesetze zu diktieren, Gesetze um schnödes Geld empfangend. Nach all dem durfte ein Publikum, das sich nur mehr auf dem untersten Grund der Kloake gefällt (wie in unseren modernen Operetten), allerdings an dem Pestgeruche des Boitoschen Höllengebräues sich berauschen. Der parfümierte Witz Offenbachscher Operetten war für ihre nun an den Duft der Verwesung gewöhnten Nasen zu wenig grob, für ihren trägen Geist zu fein. Gab es bei Offenbach doch noch was zu erraten, zu riechen, selbst zu fühlen, vor allem aber zu lachen. Heutzutage jedoch will man nicht mehr lachen, nicht weinen, nicht gerührt sein, nicht einmal schlafen — man will sich langweilen. Die Langweile ist der treibende, einzig belebende Motor unseres Theaterpublikums. Komponisten! die ihr, im verzehrenden Drange nach wirksamen Opernstoffen, euch Kopf und Füße abhetzt, haltet ein, haltet ein! Laßt die West- und Ostgoten, Sachsen und Friesen, Irländer und Isländer ruhig schlafen! die alle haben wir auf der Bühne, mehr als uns zuträglich war, gesehen. Wollt ihr durchaus interessant und originell sein, schreibt ein Stück für fünf oder sechs Abende (das kann euch schon genügen, da Richard Wagner bei nur vier Abenden es hat bewenden lassen) und nehmt zur Heldin desselben die Langweile. Die Langweile als Allegorie! wie charmant! Ihr könntet nur dann

aus der Rolle fallen, wenn euch zufällig was einfallen sollte. Dieser mißlichen Sachlage vorzubeugen, würde ich euch anraten, vor allem die Wagnerschen Partituren und Klavierauszüge einige Zeit vorher sorgfältig aus dem Gedächtnisse zu streichen (aber mit keinen Theaterstrichen), dann könnt ihr sicher sein, daß auch nicht die geringste Zufälligkeit an Einfällen die erhabene Ruhe der Begeisterung des Publikums aus seinem Wonnerausch aufrütteln wird. O, welche herrlichen, entzückenden, himmlischen Aussichten in die Musik der Zukunft! Nur schade, daß die alten Meister hierbei so schlecht wegkommen. Das Herz möchte einem bluten, sieht man, wie bei halben Preisen Opern wie Fidelio, Zauberflöte, Freischütz, Figaros Hochzeit usw. usw. das Haus nicht zu füllen vermögen, während die Sudelei der im Fieber des Größenwahns erzeugten Spottgeburt »Mephistopheles« immer und immer wiederum das Publikum anlockt und zwar bei doppelt erhöhten Preisen. — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— —

Bemerkenswert bei diesen Vorgängen ist das Raffinement, mit dem unser Theaterpublikum der Langweile sich ausliefert. Den vorher angeführten klassischen Opern weichen sie sorgsam aus, weil selbe (nach ihren Begriffen) die höheren Weihen der Langweile nicht empfangen. Die Langweile, die sie dabei empfinden, langeweilt sie. Dem ist aber nicht immer so. Je ungereimter die Handlung, je schlechter, inhaltloser die Musik, je mehr Dummheiten in der Regie sich anhäufen, je mehr Gemeinheiten im großen Ganzen sich aufstauen, desto größer das Vergnügen an der Langweile. In diesem Vergnügen liegt aber die ganze Verderbtheit und Erbärmlichkeit ausgesprochen, da ein ordentlicher Mensch sich wohl langweilen, keineswegs aber das geringste, geschweige denn das höchste Vergnügen an der Langweile finden kann. So aber ist es mit unserem Publikum beschaffen, und so lange solche Zuhörer die Räume unserer Theater und vor allem des Operntheaters besetzen werden, so lange wird die Geistlosigkeit, der Schmutz, die Pöbelhaftigkeit, die Lüge unseres öffentlichen Kunstlebens triumphieren über jedes wahrhaftige Kunstwerk, wird dieses ekelige Gewürm der Boitos und die gleißnerische Brut unserer

Symphonie-Komponisten siegen über den Adel der bei uns soviel wie verschollenen Opern Glucks und anderseits über die genialen Offenbarungen des bei uns frech verleugneten, nichtsdestoweniger aber doch großen und unsterblichen Komponisten Franz Liszt.

Wälzt euch im Höllenpfuhl des »Mephistopheles«, laßt immerhin den lieben Herrgott menschlich mit dem Teufel reden, aber baut nicht zu sehr auf diese Menschlichkeit; denn nicht jedem, der sich dem Teufel verschrieben, hilft im letzten Akte der Herrgott aus der Patsche, wie dem edlen Dulder und Ringer Faust. Darum vorgesehen!

Unser Urteil über die letzte Aufführung des »Mephistopheles« läßt sich kurz fassen. Signora Turolla als Gretchen, Signor Valero als Faust und Signor Castelmary als Mephistopheles haben ihre Rollen außerordentlich charakteristisch gespielt und gesungen. Da die Boitosche Margarethe nur dem Namen nach mit dem Goetheschen Gretchen verwandt ist, sonst nicht den kleinsten Zug mit derselben gemein hat, so wurde Signora Turolla dieser Rolle im höchsten Sinne gerecht, wenn sie eine verrückte Landstreicherin aus der Margarethe gemacht, wie sie der Komponist ihr vorgezeichnet. Da ferner der Boitosche »Mephistopheles« einem betrunkenen Schneidergesellen gleicht, der in seinem Rausch sich einbildet, der Teufel zu sein, so hat Signor Castelmary diese vom Dichterkomponisten so »keck« hingeworfene Figur mit dem dazu gehörigen »meck« vortrefflich zur Geltung gebracht. Den Faust sang Signor Valero komisch genug; man denke sich einen graubebärteten, gebeugten Mann in düsteres Grübeln verloren und dazu die mutierende Stimme eines vierzehnjährigen Knaben, die ewig verwundernde Miene Signor Valeros als Faust, des vielerfahrenen, vielbewanderten Faust! Recht komisch; in der Tat sehr eigentümlich! — Was für zwei arme Seelen Boito aus dem Fegefeuer heraufbeschworen, um aus ihnen den Faust zu bilden, ist schwer zu ergründen. Vermutlich die eines Tauchers und eines Luftschiffahrers. Übrigens wird kein Pudel daraus klug, was in dieses Bruders Kern eigentlich enthalten ist.

Hugo Wolf.

18. Mai 1884.

Mit der Vorstellung der Verdischen »Aida« wurde die diesjährige Stagione zum Abschlusse gebracht. Wir unsererseits sehen dem Abgange der Italiener höchst gleichgültig zu, denn abgesehen von ihren ziemlich uninteressanten Leistungen, die sich über das Maß des Mittelmäßigen selten erhoben, konnte uns auch das fratzenhaft Lächerliche des von so einer italienischen Vorstellung empfangenen Totaleindruckes nicht ansprechen, wenn wir schon durch analoge Vorgänge in unseren deutschen Vorstellungen darauf genügend vorbereitet waren. Andererseits darf es uns hinwiederum nicht befremden, daß die Stagione von unserem Publikum stets freudig begrüßt wird, und daß selbst schlechte italienische Vorstellungen guten deutschen (die manchmal ja stattzufinden pflegen) im allgemeinen vorgezogen werden. Wir sind uns übrigens über den Charakter dieses Publikums so ziemlich im Klaren. In der letzten Nummer unseres Blattes haben wir darauf hingewiesen, wie unser Theaterpublikum hauptsächlich aus dem sogenannten modernen Jung-Deutschland, d. h. aus deutsch-human-liberal und christlich sich gebärdenden Ausländern oder Eindringlingen (wie man es nehmen will) sich zusammenstellt. Welchen anderen Anteil dieselben an den Geistesprodukten unserer deutschen Meister, die aus dem Herzen ihrer Nation hervorgegangen, sich an demselben großgesäugt und in dem erwärmenden Sonnenlichte des deutschen Geistes zu jener Macht und Größe sich entfaltet, wie diese in ihrer charakteristischen Eigentümlichkeit so recht zu erfassen eigentlich nur aus dem Geiste des deutschen Gemütlebens möglich ist, nehmen sollten, als den der kalten Verwunderung oder des scheinbaren Interesses, sofern ihnen daraus ein erträgliches Geschäft, z. B. ein Lehramt u. dgl. erwächst, das ihnen materielle Vorteile verspricht, dünkt uns schwer begreiflich. Trotzdem werden wir heutzutage über das, was deutsch, human, christlich, liberal ist, in der ausgiebigsten Weise aufgeklärt — von wem? von Deutschen? Christen? tatkräftigen Freiheitshelden, werktätigen Humanitätsaposteln? ? — — Wahrhaftig! Diese reklamhafte Tätigkeit Jung-Deutschlands hat etwas überaus rührend-komisches an sich;

übrigens aber auch ein Gutes: zu einem Kreuzzug nach dem gelobten Lande dürfte es wenigstens nie mehr kommen, da infolge der Massenentstehungen moderner Christusse bald jedes Land sein Jerusalem und sein heiliges Grab wird aufweisen können. Möchten diese Gräber recht blühen und gedeihen.

Die Vorstellung der »Aida« war unstreitig die beste Leistung der italienischen Operngesellschaft. Signora Turolla namentlich wußte in der Titelpartie der Oper unser Interesse in fortwährender Spannung zu erhalten. Wohl in keiner andern Rolle gelang es ihr, die Sängerin und Schauspielerin so harmonisch ineinander zu verschmelzen als in der übrigens ungemein dankbaren Partie der Aida. Wie so häufig italienische Sänger von der rabbia so weit sich hinreißen lassen, daß sie schließlich den Unterschied zwischen »Leidenschaften darstellen« und »leidenschaftlich sein« ganz und gar verkennen, dünkte uns diesmal der künstlerische Verstand in Auffassung und Wiedergabe des darzustellenden Charakters bei Signora Turolla vorgewaltet zu haben, der sie vor krassen Übertreibungen auch so weit bewahrte, daß wir über mancherlei angewöhnte Unarten, die hie und da wohl mit unterlaufen und ihr leider fast zur zweiten Natur geworden sind, füglich hinwegsehen durften. Signor Bertini gab den Radames. Von seiner Stimme darf man alles erwarten, von seiner Darstellung nichts. Er kommt mir vor wie ein gutes Instrument in einem hübschen Futteral. Das Instrument an und für sich ist vortrefflich. Der es erklingen läßt, versteht sich darauf, ihm schöne Töne heraus zu locken. Aber der Körper, der dieses Instrument birgt, ist völlig losgetrennt von dem letzteren, ist leblos, bedeutungslos für dasselbe wie ein Geigenkasten, ein Flötenfutteral. Ein Opernsänger soll zu einem solchen Gleichnis aber nie Veranlassung geben, weil er zwei Arme, zwei Füße, zwei Augen besitzt, die er im richtigen Moment in Aktion setzen muß. Signor Bertini hat in seiner Teilnahmslosigkeit jedoch etwas gar ungemein rührendes; er lächelt, ob ihm nun der Dolch an die Brust gesetzt wird, oder ob er die Geliebte an dieselbe zieht, immer mit der gleichen Zufriedenheit und Selbstgefälligkeit. Es fällt ihm auch nicht einen Augenblick bei, an die Vorgänge auf der Bühne zu glauben. Er weiß recht gut, daß

er nicht erschlagen wird, geht es auch noch so wild um ihn her. Ob er an die Liebesversicherungen seiner Partnerinnen glaubt, ist aus seinem immer vergnüglichen Lächeln auch nicht herauszufinden. Glücklicher Bertini, dem Freude wie Kummer, Hoffnung wie Verzweiflung, Liebe wie Haß, Glück wie Unglück, nur ein Lächeln abnötigen können. Das ist einmal ein Ausbund von einem Stoiker. Der ersingt sich das Glück und versingt sich seinen Kummer. Glücklicher Bertini!

Hugo Wolf.

25. Mai 1884.

Wir sind es gewöhnt, von einer Aufführung der »Jüdin« uns überraschen zu lassen, da eine solche zumeist der rote Theaterzettel ankündigt. Wird nämlich am Hofoperntheater an Stelle der üblichen Parlamentärsfahne die Piratenflagge aufgehißt, so bedeutet dies einen Ausfall auf das Repertoire. Die Jüdin, Margarethe (Faust) und der Freischütz teilen sich dann gewöhnlich in der Ehre unter der roten Flagge aus dem Hafen des Archivs in das klippenreiche Meer der Bühne hinauszusegeln, wo sie sich als Lückenbüßer zu behaupten haben, so gut sie es vermögen. Gar oft vermögen sie's aber nicht, und es geht ihnen dann herzlich schlecht. In solcher Bedrängnis heißt es dann freilich »hilf Samiel«! Aber Samiel ist ein tückischer Kerl; der lacht sich ins Fäustchen und denkt sich: Hilf dir selbst, dann hilft dir Gott. Die Beherzigung dieses Sprüchleins würde der Jüdin zugute kommen, die sich in ihrer Not gleich direkt an ihren hohen Herrn, den grausamen Judengott, wendet, und es für angemessen und hilfreich erachtet, den blutigen Jehova und ihren echten Glauben immer auf der Zunge zu haben, Wunderdinge von ihm erwartend. Der Gounodsche Faust kalkuliert ganz richtig: läßt mich der Himmel im Stich, ist die Hölle auch nicht zu verachten. Mephistopheles und Samiel sind aber verwandte Naturen und in höhnischen Zitaten gleich bewandert. Mephistopheles zitiert vielleicht salbungsvoll: »Wer Gott vertraut, hat fest gebaut«, schneid't eine lustige Grimasse und denkt sich: der Teufel holt dich doch noch einmal. Man sieht, diesen armen Verurteilten hilft weder Himmel, noch Hölle,

nicht Gott und nicht Teufel, keine Freikugel und kein noch so echter Glaube. Ein gut vorbereitetes Orchester, eine gute Besetzung, eine sinnige Regie, das ist der Schlüssel Salomonis (der Regisseur eines Hoftheaters ärgerte sich bei einer Probe des Mephistopheles wütend, daß der betreffende Schlüssel, den er sich wohl mit einem großmächtigen Bart und Griff vorgestellt haben mag, nicht gleich bei der Hand war, und der wohl nach seiner Intention gehörig geschwungen werden sollte, damit er auch einem eventuell auf der 4. Galerie anwesenden Hausmeister imponiere?), der die Höllenbrut des leichtsinnigen Schlendrians und des durchaus unkünstlerischen Gebarens bannen könnte. — Doch nun zur Sache. Signora Turolla, durch ihr verlängertes Gastspiel die einzige und angenehmste Erinnerung an die Stagione, gab die Recha in der »Jüdin« mit viel Wärme, feinem Verständnisse und großer Hingebung. Ganz besonders schön sang sie die vom Komponisten ungemein stimmungsvoll gehaltene Romanze im zweiten Akt. Dieses Stück so vorzutragen, daß dem Zuhörer der Konflikt des von Furcht und Liebe bewegten Mädchens, die den Geliebten zurücksehnt und doch vor seinem Erscheinen, das die Enthüllung eines vor ihr in dunkeln Ahnungen aufsteigenden Geheimnisses mit sich bringt, zurückschaudert, zum deutlichen Bewußtsein gebracht werde, ist entschieden eine schwierige Aufgabe. Signora Turolla hat es verstanden, diese Romanze in dem angeführten Sinne zu einer höchst interessanten und überzeugenden Leistung zu gestalten. Trotzdem können wir ihr kein unbedingtes Lob spenden; Signora Turolla kann ebenso anziehend als auch abstoßend sein. Sang sie die Romanze wie eine Künstlerin, gab sie sich dafür im Duett mit Eudora (4. Akt) durch ihr unseliges Forcieren im Gesang sowohl wie in Gebärde als eine ganz gewöhnliche Komödiantin. Zumal die forcierten Brusttöne sind der Moloch ihrer leidenschaftlichen Akzente, dem oft die schönsten Blüten ihres Könnens zum Opfer fallen, und so lange sie diesem Götzendienste fröhnt, so lange wird sie zwar wohl unser Interesse erwecken, niemals aber jenes innige Aufgehen und Selbstvergessen in uns anregen, das einzig und allein nur aus der zwingenden Wahrheit einer vollkommen künstlerischen Leistung hervorgehen kann. Nächst Signora Turolla

dominierte Herr Rokitansky mit seinem grundlos tiefen Baß in der Rolle des Kardinals. Herr Wiegand war ein vortrefflicher Darsteller für den wackeren Oberschultheiß Ruggiero, einen eifrigen Antisemiten, der mit den Juden nicht viel Federlesens machte. Die Gestalt des Ruggiero ist die am sympathischsten berührende Persönlichkeit in dieser Oper. Wie fade, wie langweilig, wie erbärmlich ist, dagegen gehalten, der Reichsfürst Leopold und gar, wenn Herr Schittenhelm ihn gibt. Auch der Jude Eleazar ist eine wenig erfreuliche Figur. Herr Broulik konnte sich in den jüdischen Kaftan nicht recht hineinfinden; ich verarge es ihm nicht. Frl. Lehmann war mehr als die vornehme Prinzessin, sie war »kühl bis ans Herz hinan«; in ihrem Gesang und Gesichtsausdruck spiegelte sich auch nicht die mindeste Zuneigung für den Schwächling Leopold ab. Frl. Lehmann als solche mag die richtige Empfindung dabei haben, als Prinzessin Eudora sollte sie mehr Wärme und Leidenschaft entfalten; der Dichter und der Komponist verlangen es. Das Publikum hatte sich zahlreich eingefunden, und es fehlte nicht an Beifallsbezeugungen.

Hugo Wolf.

1. Juni 1884.

Wie kommt es, daß unser Operntheater jedem Sänger, der es sich angelegen sein läßt, an demselben zu debütieren, so bereitwilligst die Tore öffnet? Sei dieser nun brauchbar oder nicht, komme er von einer Bühne ersten oder zweiten Ranges, sei er ein Jemand oder ein Niemand, wohl oder übel akkreditiert, — allein man engagiert ihn auf ein Gastspiel und damit punktum. Die Direktion mag immerhin die Sache mit dem Schlußpunkt als abgetan betrachten; das Publikum und die Kritik gibt aber erst den Streusand darauf oder setzt auf den Punkt ein Fragezeichen, je nach ihrem günstigen oder ungünstigen Urteil. Freilich stimmt nicht immer das Urteil des Publikums mit dem der Kritik überein: ein unmündiges Publikum kann selbstverständlich nicht einer Meinung mit dem Urteile einer verständnisvollen Kritik sein, und ebenso umgekehrt. Diesmal, bei Kleinigkeiten, wie das Gastspiel

der Frau Plankensteiner-Wilt und des Herrn Udvardy waren die Meinungen beider ungeteilt; so was hat jedoch nichts zu bedeuten. Es wirft kein besonderes Streiflicht auf die Urteilskraft des Publikums noch die der Kritik, die Unzulänglichkeit der Leistungen beider Gäste »mit wenig Witz und viel Behagen« glücklich erkannt zu haben. Es wäre viel nützlicher, ein wenig nachzudenken, wie es kommt, daß auf der Bühne unseres Operntheaters Winter und Sommer hindurch Gäste aus- und eingehen, wo wir doch ein ständiges Opernpersonal besitzen! Das stete Herbeiziehen gastierender Sänger gibt dem Operntheater den Anschein, als könne es ohne Importation fremder Gurgeln gar nicht mehr existieren. Dieser Anschein birgt übrigens ein Körnchen Gewißheit in sich. Man werfe nur einen vergleichenden Blick auf das Burgtheater und man wird uns beistimmen. Ein gutes Theater kann keine Herberge für aus- und einziehende Sänger oder Schauspieler sein, wie z. B. an dem vorhin erwähnten Burgtheater zu ersehen ist. Die Direktion dieses Institutes sieht sich auch nicht im mindesten veranlaßt, in ähnlicher Weise, wie die Leitung unseres Opernhauses vorzugehen, und das Publikum zeigt sich vollkommen einverstanden mit den Tendenzen, die im Burgtheater herrschen, und dies ganz einfach deshalb, weil das Burgtheater nicht nur vortreffliche Darsteller besitzt, sondern, weil es diesen Darstellern auch gelingt, gegenseitig sich zu ergänzen, einer dem andern, sozusagen, in die Hand zu spielen, wodurch Licht und Schatten gehörig verteilt und jeder Monotonie, die durch das Dominieren des Einzelnen das Interesse an dem Ganzen abschwächen könnte, durch das wirksame Eingreifen aller gesteuert wird, kurz, weil das Burgtheater von einem künstlerischen Geist getragen wird, der, wie schon in der Natur der Sache liegt, nur produktive Elemente in sich einschließen kann, während die unkünstlerische Leitung des Hofoperntheaters nur nach der destruktiven Seite hin sich manifestiert. — Es ist ein unliebsames Thema, die Gebrechen unseres Operntheaters zu beleuchten. Auch würde man nicht sobald damit zu Ende kommen. Was aber die zur fixen Idee gewordene, krankhafte Manie, Gäste herbeizuziehen, anbelangt, so hätte dies insoferne einen Sinn, wenn man bessere Kräfte, als sie uns hier

zur Verfügung stehen, auf Gastspiele einladen würde, da das Opernhaus bezüglich seines Sängerpersonales keinen Vergleich mit den Mimen des Burgtheaters aushalten und eine möglichst vollkommene Opernaufführung doch nur durch Herbeiziehung fremder Sänger bewerkstelligen kann. Hingegen eine möglichst schlechte Aufführung durch fremde Sänger zu bewirken, ebenso lächerlich als abgeschmackt ist. — Herr Udvardy, der als kleines Kind die Gehschule schlecht absolviert, da er wie eine Ente sich auf der Bühne bewegt, gab als Antrittsrolle den Raoul in den Hugenotten. Er hätte vielleicht einen schlaftrunkenen Nachtwächter mit Glück geben können, nimmermehr aber durfte es ihm beifallen, den feinen Chevalier zu spielen, dessen Anstand und Ritterlichkeit bei seinem bloßen Auftreten schon alle Herzen bezaubert. Das wäre mir ein schöner Raoul, der über seine eigenen Füße stolpert! Und nun erst die Stimme! So peinigend für die Zuhörer, als ein stumpfes Rasiermesser für den Raseur. Es ist dies eine Stimme, mit der man wohl »Menschen rasend machen«, nicht aber »Steine erweichen« kann. Das Gesagte gilt auch seiner Darstellung des Faust in der Oper von Gounod. Diesmal hatte er eine würdige Partnerin in Frau Plankensteiner-Wilt als Margarethe. Sie zirpte in der Liebesszene wie eine schmachtende Zikade, und es war in der Tat launiger anzuhören, als man sichs erwartet hätte. Herr Udvardy mag in Königsberg den Vogel abschießen, Frau Plankensteiner-Wilt in Olmütz am Platze sein; die Bretter der Bühne unseres Operntheaters sind aber ein gar »heiß Eisen«, wenn man nicht vorher an einer anderen großen Bühne die Feuertaufe erhalten. Dies hätten die beiden Gäste wohl bedenken, oder vielmehr die Direktion hätte ihnen in Anbetracht ihrer gänzlichen Unfähigkeit ein Auftreten nicht gestatten sollen. Glücklicherweise sang der Liebling unseres Publikums Frau Paumgartner-Papier den Siebel, und die goldenen Töne ihrer üppigen Stimme warfen einen verklärenden Schimmer auf das durch die grausame Selbstironie der beiden Gäste noch bedauernswertere Paar des armen Faust und der armen Margarethe.

Hugo Wolf.

8. Juni 1884.

Frau Sucher aus Hamburg und Herr Vogl aus München als Gäste in unserem Operntheater, — das läßt sich hören. Dem Vogl ist der Schnabel gar hold gewachsen, und an Frau Sucher hat man schon lange einen prächtigen Fund getan. Elsa und Lohengrin waren die Antrittsrollen ihres Gastspiels. Wie schön sah Elsa bei ihrem ersten Auftreten aus, »wie erschien sie so licht und rein!« Sie war die verkörperte Unschuld. Wie edel, wie natürlich ihr Gang, wie züchtig die Gebärde, wie sanft verklärt der Ausdruck ihrer Miene! Frau Sucher ging ganz und gar auf in Elsa. Aber diese Illusion dauerte leider nicht immer an. Das erste Traumbild sang sie noch weich und zart, trotzdem ihre Stimme wenig Schmelz, wenig Biegsamkeit verrät. In der Fortsetzung jedoch ließ sie sich zu energischen Akzenten verleiten, die nicht im Charakter der Elsa gelegen. »Will er Gemahl mich heißen, geb ich ihm, was ich bin!« kann man bei aller Bestimmtheit doch mit derjenigen Ergebenheit und Demut singen, die, durch die vollständige Hingabe Elsas an eine höhere Macht, charakteristisch für all ihr Tun und Lassen wird. Auch noch eine andere, üble Angewohnheit unseres so äußerst schätzbaren Gastes hat uns einigermaßen gestört. Frau Sucher liebt es, die letzten Töne einer musikalischen Phrase stark zu akzentuieren und verstößt dabei nicht nur gegen die Vorschrift des Komponisten, sondern auch gegen die Natürlichkeit der Deklamation. Hiefür ein Beispiel. In dem Vers: »vor Gott sein Eh'gemahl zu sein« legt sie auf das Hilfszeitwort sein ein ganz besonderes Gewicht. Sie diminuiert das Wort Eh'gemahl und stößt plötzlich das Wort sein mit einer Vehemenz heraus, daß man zu gleicher Zeit unwillkürlich eine an Ortrud verabreichte Ohrfeige, als Bekräftigung dieses starken Tones, erwartet. Desgleichen die Stelle: »für dich wollt ich zum Tode gehn!« aufs gehn legte Frau Sucher einen besonderen Nachdruck. Nun, Lohengrin hätte an der Macht ihrer Liebe auch nicht gezweifelt, wenn Elsa in einem bequemen Reisewagen zum Tode fahren gewollt. Fassen wir unser Urteil über Frau Sucher als Elsa in gedrängten Worten zusammen, so müßten wir vor allem

ihre überaus sinnige, edle Auffassung dieser Rolle in Spiel und Gesang lobend hervorheben. Sie war bemüht, gegen ihr lebhaftes, energisches, kühnes Naturell anzukämpfen; wenn ihr das nicht ganz gelungen — nun es ist leichter, Gott und Teufel zugleich sein, als eine gute Elsa und eine richtige Isolde. Letztere aber ist Frau Sucher im vollsten Maße. Wir kommen später darauf zurück. Herr Vogl (Lohengrin) rechtfertigte vollkommen seinen Ruf, der ihm von München und Bayreuth aus voranging. Er ist ein ebenso vortrefflicher Sänger als gewandter Schauspieler. Der ersten Anführung des Verbotes der Frage legte jedoch Herr Vogl zu wenig Bedeutung bei, wohl um bei Wiederholung desselben mehr Wirkung hervorzurufen. Das waren falsche Kontraste. Ein großer Schauspieler kann selbst durch wenige Striche (um mich der Malersprache zu bedienen) noch eine bedeutende Steigerung ermöglichen. Elsa durfte durch Lohengrins wiederholte Mahnung nicht erschreckt werden, sondern das Verbot, das vorher nur ihrem Ohre erklungen, sollte wie ihres Erretters Liebeswerben in ihr Herz sich senken. Herr Vogl hätte die Rekapitulation des Verbotes in ernsterem, aber nicht in strengem Tone vortragen sollen. Hingegen sang Herr Vogl die letzten Verse: »Woher ich kam der Fahrt usw.« mit gedämpfter Stimme, und so feierlich, geheimnisvoll war seine Miene, daß keiner der Umstehenden an seiner höheren Sendung zweifeln konnte und selbst das nüchterne Parterre fast daran geglaubt hätte. Das war eine außerordentlich sinnige und geistreiche Nüance von Herrn Vogl. Leider erinnert seine Aussprache so sehr an die des Herrn Gustav Walter, daß wir diesen peinlichen Umstand nicht genug beklagen können. Auch die Herrn Vogl anhaftende Eigentümlichkeit des oft so störenden Anschwellens und plötzlichen Abbrechens eines Tones gemahnte uns an Herrn Walter, und ein reiner Genuß an den gewiß vortrefflichen Leistungen des Gastes wurde uns durch die verwünschten Reminiszenzen an Herrn Walter gar sehr verkümmert. Herr Rokitansky hatte den Rock des Königs an, und was er sang, hatte allerdings einige Ähnlichkeit mit dem, was König Heinrich eigentlich singen soll. Dieser vortreffliche Bassist ist aber so verliebt in sich und seine freiherrliche Oberhoheit, daß er

selbst gegen einen Königsmantel sein Adelsdiplom nicht vertauscht, Er gibt nur sich und ganz speziell sich als Freiherrn. Was aber heischt sein Metier von ihm? Die vollständige Entäußerung seines Ichs. Wenn Herr Rokitansky den Opernsänger und den Freiherrn unmöglich vereinbaren zu können glaubt, dann möge er zwischen beiden wählen. Kann er jedoch der materiellen Vorteile, die ihm sein Engagement an der Oper gewährt, nicht entbehren — und man kann unbeschadet seiner Freiherrlichkeit doch Geld benötigen —, nun dann möge er auch seine Pflichten erfüllen und das mindeste, das man von ihm verlangen kann, ist: guter Wille und Eifer für die Sache. Das scheint jedoch Herr Rokitansky nicht zu begreifen. Mit mehr Verdrossenheit, Unlust, Gleichgültigkeit, Zerstreutheit, Widerwillen kann kaum ein Galeerensklave an seine saure Arbeit gehn, als Herr Rokitansky an die Darstellung seiner Rollen. — Wie gab Herr Rokitansky nun letzthin den König Heinrich? es war ein Greuel, so etwas mit anzusehen, mit anzuhören. Die knarrende Stimme des ruppigsten Polizeikommissärs, wenn er einen ausgemachten Bösewicht inquiriert, ist Nachtigallengesang gegen das Gebelfer, mit dem Herr Rokitansky die rührende Gestalt der Elsa, die wie die Unschuld herschreitet, empfängt und verhört. Und so einem Unhold sollte sich Elsa vertrauen? Auf einen solchen Empfang hin müßte Elsa wohl ganz und gar die Sprache verloren haben, und zu den Worten »mein armer Bruder« dürfte es gar nicht gekommen sein. Ferner, mit welcher Gleichgültigkeit gegen den Rhythmus, mit welcher Ausdruckslosigkeit im Vortrag, Verächtlichkeit in Gebärde trug Herr Rokitansky die Verse vor: »Was deutsches Land heißt« usw. und »Für deutsches Land das deutsche Schwert« usw. Diesen König, wie ihn Herr Rokitansky gibt, müssen wir entschieden für einen Landesverräter halten, der mit den Ungarn unter einer Decke spielt und nur schlecht Enthusiasmus für die deutsche Herrlichkeit heuchelt. Herr Rokitansky mag vom Deutschen Reiche halten, was, und über das Deutsche Reich denken, wie er will, er mag den König Heinrich für einen Einfaltspinsel, die Deutschen für Pickelheringe ansehen, er mag immerhin einem Brustton, der sitzt und auf dem sichs gut überwintern läßt, mehr

Bedeutung beilegen, als dem Lohengrin und den übrigen Werken Wagners — das ist seine Sache, die mit der unsern nichts gemein hat. Wenn wir aber gemeinsame Sache führen, da hat allein der Dichter oder Komponist oder der Dichterkomponist zu dominieren; der Sänger ist nur das Organ des Komponisten, und der verständige Teil des Publikums möge über beide urteilen. Wenn Herr Rokitansky auch dann noch seine Privatmeinung uns aufdrängen will, so weisen wir dieselbe, wenn sie nicht mit der des Autors harmoniert, zurück, wie wir dies jetzt getan und wie wir es immer tun werden. — Herr Sommer gab den Telramund. Dieser Sänger könnte, unterstützt durch seine vortreffliche Stimme, den bleichen Schatten des Telramund wenigstens heraufbeschwören, wenn er nicht gar so schrecklich larmoyant sänge. Telramund ist ja kein Winsler, keine verliebte Puppe, kein Mondsüchtiger. Er ist ein Held durch und durch und will als solcher dargestellt sein. Herr Sommer täte gut daran, mehr Energie, mehr Entschiedenheit, mehr Schärfe auf die musikalische Phrasierung, mehr Kraft und Wildheit in sein Spiel zu legen. Herr Wiegand (Heerrufer) möge ja nicht glauben, Tonentfalten sei die höchste Aufgabe des Opernsängers. Wenn man einen Kämpen für Elsa anruft, so hat man sich dem Hintergrund zuzuwenden, aber nicht ins Parterre hinabzurufen, von woher schwerlich ein Held ansegeln dürfte. Herr Wiegand möge sich vor solchen Ungereimtheiten in Acht nehmen; ähnliche Inkongruenzen haben wir sehr häufig an ihm bemerkt. Frl. Schläger (Ortrud) brachte durch ihre kolossale Stimme die Beschwörung der Heidengötter im zweiten Akt vortrefflich zur Geltung. Im übrigen ist es eine leidige Sache um ihre Darstellung dieser Rolle. Herr Direktor Jahn, der die Vorstellung dirigierte, hat nicht immer das richtige Tempo getroffen. Auch hätte er mehr Sorgfalt auf das p und pp der Chöre verwenden können. Was war das wieder für eine Regie in der vierten Szene des zweiten Aktes! Welche Nachlässigkeit! Die Musik sollte das feierliche Fortschreiten Elsas und ihres Gefolges begleiten, aber weder Elsa noch ihr Gefolge sind am Platze. Um 30 Takte zu spät treten sie endlich auf, und nun wird gehetzt, um das versäumte

einzuholen. Dergleichen wirkt sehr störend und soll nach Kräften vermieden werden.

Frau Sucher als Isolde war nun ganz in ihrem Elemente. Das im innersten Kern ihres Wesens verletzte Weib, Feuer und Flammen speiend, Tod und Rache schwörend, höhnisch, verbittert, erbost, ungeduldig, feurig, gleich wild als zärtlich, gleich mild als kräftig, ein Chaos der widersprechendsten Empfindungen, die sich wieder um alle in einem Brennpunkte konzentrieren, in dem sein ganzes Wesen zu einem ungeheuren Seelengemälde sich zuspitzt und ebenso auflöst — in seiner Liebe zu Tristan — dieses Weib, das alle moll und dur und chromatischen Tonleitern der Liebe durchrast, darzustellen, ist Frau Sucher fast durchweg gelungen. Ein so lebendiges, charakteristisches Mienenspiel in Verbindung mit so vielsagenden und dabei immer schönen Gebärden haben wir bisher bei keiner anderen dramatischen Sängerin, die uns bekannt, angetroffen. Ihre Stimme, wenn auch nicht sehr tönend, reichte doch bis zum Schlusse der Handlung vollkommen aus. So sehr uns Frau Sucher in den ersten zwei Akten entzückt — im dritten schien es, als hätten sie ihre guten Geister verlassen. Den Liebestod hätte sie wohl viel verklärender, der gemeinen Welt entrückter darstellen können; nun, das ist ihr nicht geglückt; wir wollen mit ihr deshalb nicht hadern. Wer auf den schwindlichen Pfaden des ersten Aktes sicher schreitet, darf auf dem mindergefährlichen Wege des dritten Aktes wohl straucheln. Aber auch Herr Vogl (Tristan) scheiterte im dritten Akte. Allerdings ist für den Darsteller des Tristan der dritte Akt der Probierstein für das Talent des Künstlers wie für die Darstellerin der Isolde der erste Akt. Aber den möchte ich kennen, der die Klippen des dritten Aktes so glücklich überschifft, als das Fahrzeug Isoldens die Brandung. Herr Vogl als Tristan hatte einzelne herrliche Momente im dritten Akte, namentlich überraschte er durch ungemein malerische Stellungen des Körpers auf dem Ruhebette. Aber ihm schadete das Sichhineinreden in eine Exaltion, die ihm nicht von der Leber wegging; dadurch erschien er uns in der furchtbarsten Aufregung gemacht und kalt. Übrigens soll Tristan nicht früher zu Boden fallen, bevor Isolde in ihre Arme ihn aufgenommen. Teilte somit Herr

Vogl mit jedem Darsteller des Tristan dasselbe Los: an den unmenschlichen Anforderungen des dritten Aktes zu scheitern, so hatte er im ersten Akte soviel wie Alles vor seinen Kollegen voraus. So wie Herr Vogl den Tristan dargestellt, dürfte wohl jedem Zuhörer von Herz und Geist dieser Held um vieles näher gerückt und die Motive seiner Handlungsweise Isolden und Marken gegenüber ganz verständlich geworden sein. Der Tristan des Herrn Vogl kann keinem Theaterbesucher eine Hieroglyphe geblieben sein und wenn doch, so hat demjenigen das Wunderreich der Nacht wohl nie den Blick geweiht, und er hat die ideale Welt, in der Tristan und Isolde leben und weben, niemals liebend erschaut. Von Frau Papier sind wir seit der ersten Aufführung des Tristan eine vortreffliche Leistung zu erblicken gewöhnt. Herr Rokitansky (Marke) war wider alles Erwarten besser, als man befürchtet; wenigstens bemühte er sich, den König Marke darzustellen, und das will schon was sagen. Herr Sommer (Kurwenal) war recht brav, nur war es komisch anzuhören, daß der Krankenwärter mit dem totkranken Tristan um die Wette wimmerte. Herr Sommer möge mehr Strammheit entfalten und vor allem auch den Vorschriften des Komponisten sich fügen. »Sein Haupt doch hängt im Irenland, als Zins gezahlt von Engeland« singt Herr Sommer stets falsch. Warum singt er die auf die Präpositionen »im« und »von« fallenden Noten g und a mit einer Bindung auf die ersten Viertel der zwei nächstfolgenden Takte d und es? so heißt es nicht in der Singstimme, und der Kapellmeister hat darauf zu sehen, daß von den Sängern kein Unfug getrieben werde. Aber der Kapellmeister! Da könnte man wieder eine hübsche Jeremiade anstimmen. Herr Fuchs hat die Vorstellung mit solchem Eifer dirigiert, daß er auf jedweden Tempowechsel ganz und gar vergessen. Herr Fuchs ist ein sehr fleißiger Herr und hat es immer eilig; das merkte man ganz besonders an dem muntern Tempo, mit dem er das Vorspiel herabgehetzt.

Hugo Wolf.

15. Juni 1884.

»Fidelio«, Frau Sucher und Herr Vogl als Gäste. Zwei geschwätzige Nachbarn hinter meinem Rücken haben durch ihr

rücksichtsloses Benehmen mich um den Genuß der Ouvertüre gebracht. Unter anderem äußerte die eine dieser Bedientenseelen (Kapellmeister Kreisler bezeichnet mit diesem Ausdrucke alle diejenigen Störenfriede, die während der Musik schwätzen oder mit dem Fächer klappern, zerstreut herumgaffen, grüßen, winken, die Sitze und Operngläser heftig zuklappen, mit den Füßen den Takt mitschlagen oder mit den Händen trommeln und dergleichen Unfug mehr treiben), die eine dieser Bedientenseelen äußerte also (Bedientenseele, wie charakteristisch!) zu der neben ihr sich befindlichen Bedientenseele während der Produktion der großen Leonoren-Ouvertüre folgende denkwürdige Worte: »Bemerken Sie doch! Verhält sich das Publikum während der Ouvertüre nicht in so andächtiger Stimmung, als befände es sich im Konzertsaal?:« Ich war starr über diese unverschämte Naivetät. Da haben wirs also! Als Kuriosität, Abnormität betrachtet man dieses ebenso natürliche also selbstverständliche Verhalten eines zivilisierten Publikums, wo doch ein Karaibe nicht anders sich geben könnte, als aufmerksam und mäuschenstill, sobald die ersten Klänge der Ouvertüre die Räume eines Operntheaters ausfüllen. Ja ist denn das, was im Theater gespielt wird, weniger Musik, als was man in Konzertsälen zu hören bekommt? Hängt denn die Güte der Musik von der räumlichen Umgebung ab, in der diese Kunst gepflegt wird, hat man je einen so haarsträubenden Unsinn vernommen? Also die Musik Mozarts, Wagners, Glucks ist eigentlich keine Musik, weil sie im Theater produziert wird? Die absoluten Musikstücke dieser Meister sind also nur da, um die gelangweilte, schmutzige, zerfahrene Bedientenseele, die von der Loge ins Parterre, vom Parterre in die Logen flattert, auf dem goldenen Boden der blühenden Tongebilde jener Meister zu tragen? Fürwahr schon ein entehrendes Amt für die prüde Muse unserer Symphoniekomponisten, die den Packesel oder das Kamel reitet. Nun aber die wahre, reine und einzige Muse unserer dramatischen Komponisten Gluck, Mozart, Weber, Marschner, Wagner dem kalten Spotte und der hohnlächelnden Stumpfsinnigkeit jener Menschen, die sich als Bedientenseelen im Theater und Konzertsaal ankündigen, preisgegeben zu sehen, diese Wahrnehmung könnte vor Grimm und

Schmerz eine Taube in einen Tiger verwandeln. Was muß man also aus den oben angeführten sinnreichen Worten meines liebenswürdigen Nachbars entnehmen? Daß man sich ins Theater verfügt, um Musik zu hören? Beileibe nicht! Nur das nicht! Die besten, gefühlvollsten, geistreichsten unter diesen Bedientenseelen besuchen das Operntheater, um sich allenfalls an einer effektvollen Dekoration, an der hübschen Stimme einer Sängerin, an der üppigen Hüfte einer Ballerine zu weiden. Sie haben für alles Nebensächliche, das sich auf der Bühne abspielt, ein Auge. Nur der Musik gegenüber nehmen sie eine drohende Stellung ein. — Zur zweiten Kategorie dieser Spezies sind alle jene Theaterbesucher zu zählen, die die Oper nur frequentieren, um während des Vorspieles sowohl, als bei offener Szene die Logenabonnenten, die neuesten Moden, die Toiletten der Damen usw. usw. unausgesetzt zu beobachten. Diese Menschen bewahren die unerschütterlichste Gleichgültigkeit selbst gegenüber den äußerlichsten, effektvollsten Vorgängen auf der Bühne. Für sie spielt kein Sänger und keine Sängerin, sondern nur die virtuose Handhabung des Opernglases die Hauptrolle. Den Superlativ der Bedientenseele aber bilden jene — Menschen, die aus keinem anderen Grunde die Theater besuchen, als um sich sehen zu lassen. Sie kommen regelmäßig erst nach Beendigung der Ouvertüre, lärmen während des Eintretens wie ungezogene Jungen, klappern mit befriedigtem Selbstbewußtsein möglichst geräuschvoll den Sitz und ebenso das Etui des unvermeidlichen Opernglases zu — und beginnen hierauf — die Konversation. Diese wird sehr lebhaft geführt, und trotz ihrer Buntheit kann man ganz deutlich einen Grundton heraushören: das Geschäft. Hausse und Baisse wechseln in ihren Gesprächen nicht weniger ab als das Forte und piano im Orchester. Zahlen fallen häufig dazwischen usw. usw. Sind Frauen dabei, werden in aller Gemütlichkeit Familienangelegenheiten besprochen. Wie die Köchin den Gänsebraten auf ganz besondere Art zuzurichten verstünde. Wie gescheit, wie talentvoll, wie vielversprechend (!) ihre schönen Kinder heranwüchsen. Wie die kleine Elsa, trotzdem sie erst 5 Jahre zählt, schon sämtliche Mendelssohnschen »Lieder ohne Worte« aus dem Gedächtnisse spiele! Wie der kleine Siegmund

oder gar Siegfried Gedichte macht, daß es ein ganzes Buch der Freude ist, so was zu erleben! usf. usf. »Zuviel, zuviel!« sage ich mit Tannhäuser. Brechen wir davon ab. Frau Sucher war für die im Stück beteiligten Personen ganz Fidelio, für den Zuschauer Leonore. Ich glaube mit diesen Worten Frau Sucher das umfangreichste Lob gespendet zu haben. Sehr schön, mit großer Wärme, die sich mit glühendster Leidenschaftlichkeit und Energie im Allegro der großen Arie (mit dem vorangehenden Rezitativ) steigerte, sang Frau Sucher dieses wunderbare Tonstück. Diese Künstlerin hat letzthin gezeigt, daß man auch ohne den »Harrassprung« vom zweigestrichenen bis ins kleine h eine Wirkung hervorrufen kann, wie sie durch keine noch so umfangreiche und ausgiebige Stimme allein zu erzielen ist. Herr Vogl als Florestan sprach mehr zum Verstande als zum Herzen. Er hatte diesmal mehr denn je die üble Gewohnheit, den Ton piano anzusetzen, plötzlich anzuschwellen und ebenso rasch verhallen zu lassen. Ich muß gestehen, daß mich diese eigentümliche Art zu singen peinlich berührte. Herrn Vogls Stimme ist übrigens nur in hohen Lagen von diesem Fehler behaftet und da der Florestan in und umso höheren Regionen schwebt, als er tief im Kerkerloche sitzt, so ist dies vom Komponisten vielleicht schön gedacht, von Herrn Vogl aber ganz gewiß nicht schön ausgeführt. Daß unser vortrefflicher Gast an interessanten Lichtblicken in schauspielerischer Beziehung es nicht fehlen ließ, durfte bei der Intelligenz dieses Künstlers als etwas ganz selbstverständliches erwartet werden. Den Rocco gab Herr Baumann aus Frankfurt am Main. Er hat uns durch die Natürlichkeit seiner Aktion, seiner Aussprache, seiner richtigen Art zu singen auf das angenehmste überrascht. Herrn Becks Leistung als Pizarro ist allgemein bekannt. Seine Stimme klingt noch immer kräftig, seine Bewegungen sind noch immer frisch; das Alter konnte ihm noch nichts anhaben. Hoffentlich bleibt Herr Beck noch lange unserer Bühne erhalten.

»Tannhäuser«. Herr Vogl gab den Tannhäuser; in den ersten zwei Akten leistete er vorzügliches, im dritten Akte jedoch erlahmten ihm die natürlichen Schwingungen gerade wie im dritten Akte des Tristan. Er griff zur künstlichen Flugmaschine und, im

ängstlichen Zickzack herumschwirrend, stieß er sich an allen Ecken und Enden innerhalb der Grenzen des künstlerisch Schönen, ohne den geraden Flug in das freie Feld der Unmittelbarkeit zu finden. Herr Vogl ist ein vornehmer, sehr beanlagter, aber fast durchwegs reflektierender Künstler. Das durchdachte, geklügelte, berechnete, ja geistreiche seiner Auffassung schadet ihm mitunter nicht weniger, als er dadurch sehr häufig große Wirkungen erzielt. Wohl ist es eine schöne Sache, das, was Natur versagt hat, durch die Kunst ersetzen zu können. Nur dürfen die Pfade der Kunst von denen der Natur nicht abweichen, sonst verliert sich die Kunst leicht in Künstelei. Herrn Vogls Darstellungsweise streift mitunter an Künstelei. Nun, wenn Herrn Vogl auch nicht die elementare Gewalt des Ausdruckes, die Unmittelbarkeit der Empfindung des genialen Wagner-Interpreten Niemann eigen ist, so viel schätzbare Eigenschaften besitzt er dennoch, um trotz seiner Mängel alle unsere tenorsingenden Wagnerdarsteller um ein ganz bedeutendes zu überragen. — Ein Umstand, der in der Oper stets übersehen wird, dem man aber nicht genug Bedeutung beilegen kann, fiel mir an Herrn Vogl besonders auf: Seine sinnige Art, sich zu kostumieren; das edle schlichte Gewand seines Tristan ließ schon den verständnisvollen feinfühligen Künstler in ihm erkennen. Durch drei Akte hindurch behielt er dasselbe Kostüm an und warum auch nicht? Weiber mögen mit stets wechselnden Toiletten prunken, das ist ihr Feld, darin besteht schon die Hälfte ihres Wertes. Tristan hat sich aber nicht wie ein Salonheld zu geben, der durch die Kunst des Schneiders seiner Schönen zu gefallen sucht. Herr Winkelmann hielt es allerdings für angemessener, dreimal das Kostüm zu wechseln und im ersten Akte in einer verlogen pomphaften Rüstung, hernach im gemütlichen Schlafrock und ganz zuletzt in einem Kapuzinerhabit zu erscheinen. Er spielte aber auch die drei Akte ganz aus dem Geiste der drei Kostüme heraus. Hätte er dem traulichen Schlafrocke bei seinem Auftritt im zweiten Aufzuge noch eine lange Tabakspfeife und schöne geblümte Pantoffeln beigestellt, wärs doch wenigstens zum Lachen gewesen; so aber mußte man sich nur ärgern. Als Tannhäuser trug Herr Vogl bei seinem Erscheinen in der

Wartburg einen brennend roten Mantel über den Schultern. Diese Farbe stand zu dem pulsierend sinnlichen Wesen Tannhäusers, des Sängers der Liebe, in sinnreichem, harmonischen Verhältnisse. Daran merkte man sofort, daß Herr Vogl von einer Stadt komme, die fast nur von darstellenden Künstlern bewohnt wird und deren wohltätigen Einfluß auf das Theater man an so bedeutsamen Äußerlichkeiten wahrnehmen konnte. — Frau Sucher ist zu heroisch in ihrer Wiedergabe der Elisabeth; es ist nicht ihr Charakter (und Frauen sind ja immer subjektiv), das kindlich-reine, naive. Wo Elisabeth durch eine ungeheure Katastrophe für einige Momente aus ihrem eigentlichsten Wesen herausgedrängt wird, da strahlte das Talent der Frau Sucher. So sehr ihre Leistung in der ersten Hälfte des zweiten Aktes zu wünschen übrig ließ, in der zweiten Hälfte desselben Aufzuges leistete sie ganz Hervorragendes, Bewundernswertes. Ihre Haltung, während sie für das Leben Tannhäusers fleht, ist nachahmenswert. Herr Sommer hat wohl gar keinen Dunst davon, was für ein edler Geist Wolfram von Eschenbach ist. Auch gesanglich befriedigte er diesmal nicht. Alles war roh und ungeschlacht an ihm. Herr Schittenhelm besitzt wohl auch nicht die Gabe, den Walter von der Vogelweide würdig zu repräsentieren. A propos! warum blieben denn die Sänger und der Landgraf beim Leichenzuge der Elisabeth weg? Mich dünkt, sie stünden der hingeschiedenen Elisabeth wohl näher als das den Sarg umgebende Volk. Die Herren Solisten haben es immer eilig, voreilig zu sein. Was sagt denn der Herr Regisseur dazu?

Herr von Reichenberg aus Hannover gastierte als Landgraf im »Tannhäuser«, spielte aber in dieser Rolle wider Willen die komische Figur. War das ein gespreizter, süßlicher Geck! Welcher Aufwand für einen Harlekinssprung! Welcher Apparat wegen ein paar hohler Töne! Herr Reichenberg kann ja nicht einmal richtig aussprechen — darf man von ihm dann wohl verlangen, daß er richtig singe? u spricht Herr Reichenberg wie o aus, natürlich! um aus dem o möglichst viel Ton herauszuschlagen, wie dies beim u in demselben Maße nicht möglich ist. Warum dieser Sänger aber oe wie ui ausspricht, dünkt mich ebensowenig

begreiflich, als die kindliche Heiterkeit des Landgrafen, wie sie Herr Reichenberg im zweiten Akte mit so viel Behagen und Selbstgefälligkeit zur Schau trug. Diese Auffassung ist allerdings originell, aber wohl nur in dem Sinne, als sie anstatt die erwartete ernste, eine komische Wirkung hervorbringt, wie umgekehrt Herr Reichenberg in einer komischen Rolle die Zuhörer in die schmerzlichste Trauer versetzen dürfte. — Was mir aber noch außerdem an Herrn Reichenberg gründlich mißfallen hat, war die willkürliche Verdrehung der Wagnerschen Verse. Entsprangen diese eigenmächtigen Varianten aus der Treulosigkeit seines Gedächtnisses und behalf er sich dabei mit einer raschen Anleihe an seinem eigenen poetischen Wörterkram — gut. Ich will seine Geschicklichkeit in solchem Falle loben. Geschah dieses Falsum aber aus dem Grunde, weil Herr Reichenberg der Tonentfaltung wegen seine eigene Textunterlage für zweckdienlicher erachtete, als die ursprüngliche des Dichterkomponisten, dann möge Herr Reichenberg bei den Menschenfressern und Feueranbetern gastieren, da ein Barbare unter Barbaren hingehört, ein gebildetes Publikum aber (es klingt freilich fast wie Ironie, wenn man von einem gebildeten Opernpublikum spricht) mit dergleichen Freveltaten zu verschonen ist. Ich begreife nur nicht, daß der Kapellmeister solchen Unfug von Seite der Sänger hingehen läßt. Wohin sollen wir denn gelangen, wenn der Kapellmeister zum gehorsamen Diener des Sängers sich erniedrigt? Ist denn der Kapellmeister nur als Taktiermaschine in den Orchesterraum hinzustellen oder soll er von dort aus nicht in steter Fühlung mit dem Sängerpersonale und der Szenerie sein? — Soll er in einem Kunstwerke, das, wie die toten Geschöpfe des Prometheus, wohl in menschlicher Form dasteht, den göttlichen Funken aber erst durch die alles belebende, alles durchdringende Musik empfängt, nicht ein entscheidendes Wort mitreden dürfen? Der Regisseur mag immerhin die steifen Glieder der Sänger mit dem Öle seiner Professionspraktik einschmieren; diese Vorbereitung ist zur Ausbildung notwendig. Für die Ausbildung aber hat der Kapellmeister, dem ein tüchtiger Regisseur subsidiarisch an die Hand gehen möge, Sorge zu tragen. Man wird doch nicht in Abrede stellen wollen, daß die Musik aus-

drucksvoller spreche, als die Gebärde? Soll nun die Gebärde aus dem Geiste der Musik sich ergeben, wie kann dies dem Schauspieler an der Hand eines gänzlich unmusikalischen Regisseurs beigebracht werden? Ist der Sänger nicht selbst so hervorragend musikalisch und schauspielerisch begabt, um die eindringliche Sprache der Musik bis ins innerste Mark in sich aufzunehmen und diese tönende Sprache in die sichtbare der Gebärde zu übertragen, so kann nur der Kapellmeister bestimmen, ob das Mienenspiel oder die Gebärde des Sängers annähernd oder gar vollkommen der sie ins Leben rufenden musikalischen Phrase entspricht, vorausgesetzt, daß derselbe für die Plastik kein Blindgeborner ist. Aber wie schwer hält es, so einen Kapellmeister zu finden. Fände sich jedoch ein solcher, so würde man seine Tätigkeit nur auf sein Orchester beschränken. Schränkte man ihn aber auch nicht ein, so würde man seine Anordnungen nicht befolgen, und nachdem wir hiermit bei der ultima ratio angelangt sind, schließen wir dieses Kapitel.

»Siegfried«, musikalisches Drama in drei Aufzügen von Richard Wagner. Vor einer solchen Leistung, wie die des Herrn Vogl als Siegfried muß selbst die strengste Kritik verstummen. Herr Vogl zeigte uns von seinem ersten Auftreten an bis zum Fallen des Vorhanges im letzten Aufzuge das Ideal eines Siegfried. So schön sang er wohl noch nie, und mit welcher Natürlichkeit, mit welcher Wahrhaftigkeit und Überzeugung spielte er die herrlichste aller Bühnengestalten, den Heldenjüngling Siegfried! Wir können seine meisterhafte, ans Wunderbare grenzende Leistung nicht nach Gebühr preisen, also schweigen wir. — Ebenbürtig zur Seite stand ihm Frau Sucher als Brünnhilde. Man hätte mit diesem herrlichen Künstlerpaare im dritten Akte vor Entzücken mitjubeln mögen. War es doch nur mehr Siegfried und Brünnhilde und nicht Vogl und Sucher. Dieser Tag wird uns unvergeßlich bleiben. — Wir können dem Herrn Intendanten Baron Hoffmann nicht genug dankbar sein, dieses künstlerische Dioskurenpaar, wenn auch nur für eine kurze Spanne Zeit, auf unsere Bühne gebannt zu haben. — Herr Baumann (Wanderer) hielt sich recht wacker. Einen Vergleich mit Scaria konnte er allerdings nicht aushalten. Indessen tat er sein möglichstes, was in seinen Kräften lag. Die übrigen

Darsteller entledigten sich mit Eifer ihrer schwierigen Aufgaben. Selbst das Orchester unter des Kapellmeisters Fuchs Leitung spielte schwungvoll und zumeist in den richtigen Tempi.

Der geneigte Leser unseres Blattes gestatte mir, schließlich einige Worte des Abschiedes an ihn zu richten. Vor allem möge er die vielen Druckfehler, die sich fast in jede meiner Rezensionen eingeschlichen, gütigst entschuldigen. Ich will es gerne gestehen, daß an derlei Verstößen der größte Teil der Schuld mir zufällt. Dünkten ihm meine Kritiken zu scharf, so möge er bedenken, daß jedem Menschen, der für Recht und Wahrheit einsteht und gegen die Lüge zu Felde zieht, dabei sozusagen warm ums Herz wird. Man ist dann nicht sehr wählerisch in Worten. Wahrheit ist nicht die Sprache der Höflichkeit, diese ist die Sprache der Diplomaten. Auch sagt schon Goethe: »Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist«. — Schön schreiben war allerdings nicht meine Sache. Wer zuviel auf die Form hält, verliert nur zu häufig den Inhalt aus den Augen. Wenn sich Form und Inhalt zu decken vermögen, ists freilich am besten. Dies anzustreben soll auch mein stetes Bemühen sein, wenn ich in der nächsten Saison dem geneigten Leser mich wieder in Erinnerung bringen werde.

Hugo Wolf.

19. Oktober 1884.

»Der Vampyr«.

Große romantische Oper von Heinrich Marschner.
Erste Aufführung in Wien am 15. Oktober 1884.

Sechsundfünfzig Jahre sind seit der ersten Aufführung des »Vampyr«, die 1828 in Leipzig stattfand und den Ruf seines Schöpfers begründete, verflossen — der Meister ist längst heimgegangen — die einseitig romantische Richtung hat sich überlebt, — eine neue Übergangsperiode hat sich in der französischen großen Oper manifestiert, die, wie faul auch ihr Kern, wie äußerlich, grobgeschminkt ihre Hülle, wie nichtsnutzig ihr vorgeblich charakteristisches Gebaren war, doch den begrenzten Horizont der krankhaft in sich eingesponnenen Romantiker erweiterte, und dies wesentlich

auf Grundlage des von Scribe verfaßten historischen Opernsujets, das, im Gegensatze zu dem mystischen Nebel der Romantiker, ihre nüchterne Erscheinungswelt der Wirklichkeit so nahe rückte, daß der Schwerpunkt der Handlung nicht mehr in den bloßen Gefühlsausdruck, sondern hauptsächlich in die dramatische Situation zu versetzen war, wobei allerdings mehr Kolophonium verpufft, als wirkliche Musik gemacht wurde. Nun, auch dieser Irrwisch mußte vor dem Sonnenlichte des Wagnerschen Kunstideals erbleichen. Eine neue Geisteswelt hat sich uns aufgetan, der allein wir unsere Geistes- und Gefühlsnahrung abborgen: das Wagnersche Musikdrama. Man wird vielleicht erstaunt fragen, was ich mit dieser Einleitung, da es sich doch um die Besprechung des »Vampyr« handelt, bezwecke? Im Falle diese Oper das Publikum gleichgültig gelassen hätte, eine Entschuldigung für den Verfasser des schlechten Textbuches. Da aber dieses Werk trotz seines albernen Sujets und trotz seiner 56 Jahre das Publikum förmlich enthusiasmierte, so möge man darin einen Beweis für die große Genialität, die eminent dramatische Begabung des Tondichters erblicken, der in Wien nur leider, leider zu sehr verkannt wird. Man beobachte die klaffenden Lücken im Parterre und selbst auf der Galerie bei einer Vorstellung seines Meisterwerkes Hans Heiling — das sind traurige Wahrzeichen. — Nun zur Sache.

Über die Motive, warum Lord Ruthwen als Vampyr herumzuirren verdammt war, erfahren wir sonderbarerweise in dem Textbuche nicht Näheres. Im allgemeinen geht die Sage dahin, daß Verbrecher, im Kirchenbanne gestorben, nach ihrem Tode nicht verwesen können, sondern an ihrer eigenen Leiche nagend und gefoltert von Gewissensbissen durch den Fluch, der an ihrem Verbrechen haftet, getrieben werden, als Vampyre ihren Freunden und Verwandten das Blut auszusaugen. Dieser Glaube war und ist zum Teil auch noch vorherrschend in den Ländern der südlichen Balkanhalbinsel. Auch die alten Griechen litten an ähnlichen Wahnvorstellungen. Ihre Lamien waren schöne gespenstische Frauen, welche durch allerlei Zauberkünste Jünglinge an sich lockten, um ihr frisches Blut zu genießen. Ähnlich zu diesen verhalten sich die Lemuren der Römer. Man sieht hieraus, daß die

Sage von den Vampyren kein Produkt neuerer Zeit ist, wenn schon der Glaube an diese blutsaugerischen Unholde heutzutage nicht mehr so lebendig im Volke herrscht, als ehedem.

Ich erzähle nun in knappen Umrissen den Gang der Handlung, mit ihr zugleich das Referat über den musikalischen Teil derselben verbindend.

Beim Aufzuge des Vorhanges gewahren wir eine wilde, romantische Felsengegend, die Vampyrhöhle, wie sie das Volk nennt. Abenteuerliche Gestalten, Hexen, Geister, Irrlichter u. dgl. mehr kreisen im tollen Wirbel durcheinander. Es ist ein phantastisches Bild, das durch eine wunderbar charakteristische Musik, die uns wie mit einem Zauberschlage mitten in die Geisterwelt bannt, belebt wird. Hierin zeigt sich der Tondichter schon in seiner ganzen Eigenart. Erfindung und schlagendste Charakteristik zeichnen diese Szene ganz besonders aus, wie überhaupt Marschner in diesem Werke, wo das dämonisch-phantastische Element vorwaltet, kühn und originell sich gibt, während er in der Zeichnung reinerer Sphären von dem Zauber Weberscher Melodien sich allzusehr beeinflussen läßt. Doch darüber zu gelegener Zeit. — Unter Blitz und Donner naht jetzt der Meister, Lord Ruthwen an der Hand führend. In einem kurzen, stimmungsvollen Melodram bedeutet der Meister seinen höllischen Untertanen, daß er die Bitte des Vampyr: Ein Jahr noch unter den Menschen zu wallen, gewähren wolle, wenn derselbe sich verpflichte, bis künftige Mitternacht »drei Bräute zart und rein« (ein verwöhnter Teufel: Samiel im »Freischütz« begnügt sich mit der armen Seele eines frommen Jägerburschen und gibt auch dafür ein ganzes Jahr Urlaub) der Hölle zuzuführen, was soviel heißt, als ihnen das Blut auszusaugen. Lord Ruthwen beschwört diesen sauberen Kontrakt (wegen eines Meineides durfte Lord Ruthwen kaum ein Vampyr geworden sein, da nicht anzunehmen ist, daß der Teufel so dumm sein soll, von einem Meineidigen sich was vorschwören zu lassen) und, eines der Opfer schon erwartend, bedeutet er seinem blutsaugerischen Kollegen, sich zu entfernen. Dies geschieht unter Absingung eines reizenden Chores, der ein glänzendes Seitenstück zu dem ersten bildet. Glock' Eins ist die höllische Brut verstoben. Der Vampyr bleibt allein zurück.

Nun folgt das große Rezitativ mit der Arie. Dieses Stück bildet, meines Erachtens, den Höhepunkt des musikalischen Teiles der Oper. — Das Nächtlich-gespenstige der vorhergehenden Szene steigert sich hierin zu einer Gewalt dämonisch-glühender Leidenschaft, zu Ausbrüchen wollüstig-grausamer Akzente, zu einem Schwelgen krampfhaft trunkener Wut, wütender Lust, lustiger Raserei, wie wir Ähnliches in der gesamten Musikliteratur nicht aufzuweisen haben.

»Und wenn der brennende Durst sich stillt,
Wenn das Blut dem Herzen entquillt,
Wenn sie stöhnen voll Entsetzen, —
Welch' Ergötzen, welche Lust!«

In den chromatisch auf- und absteigenden Figuren der Violinen, die diese Worte begleiten, sieht man förmlich das Blut der Opfer rieseln, man sieht die weißen, spitzen Zähne, wie sie sich gierig in ihre Opfer bohren, man vernimmt das Todesröcheln der Betrogenen, — dazwischen gellende Höllenrufe, — das wahnsinnige Gelächter des Vampyrs, während zuweilen ein unsägliches Wehe durch das Prasseln der aufgewühlten Tonmassen ächzt und nun mit einem Aufschrei tiefsten Entsetzens dieses gräßlich-grandiose Tongebilde in den breiten, wie ein Höllenrachen sich weitenden D-moll-Akkorden sich begräbt — vernichtet. — — — —

Die erwartete Braut tritt auf; wir wissen dies sogleich, denn sie trägt auf der Flucht aus dem Elternhause ihr Brautkleid. Das ist kindisch und zugleich höchst unbequem. Man schweift nicht mit dem Brautschleier angetan in Felsenklüften umher. Auch sahen wir keine Priester, keine Zeugen, Brautjungfern usw. auf der Bühne. Das ist eine Ungereimtheit, die vermieden werden soll. Der Vampyr spielt den zärtlichen Liebhaber, und in einem hübschen Duett versichern sie sich ihrer gegenseitigen Liebe, Treue u. dgl. mehr, ganz wie es sich für ein ordentliches Pärchen ziemt. Kaum, daß der Vampyr seine Schöne in Sicherheit gebracht, kommt ihnen schon der trostlose Vater mit seinem Gefolge nach. Das Terrain wird gründlich untersucht, und man gelangt auch zu dem Resultat, daß dies ein verrufener Ort, die Vampyrhöhle, sei. Darüber entsetzt, ist man allseits im Begriffe, diese unheimliche Stätte zu

verlassen, als man Hilferufe der Braut vernimmt, denen das satanische Lachen des Vampyrs antwortet. Man eilt in die Höhle, zerrt den Vampyr auf die Bühne und, tödlich getroffen von dem Dolche des rasenden Vaters, stürzt der Vampyr zu Boden. Dem unglücklichen Vater wird die Kunde gebracht, daß seine Tochter ein Opfer des Vampyrs geworden. Jetzt wird es wirklich ernst mit der Flucht, und nur der verwundete Ruthwen haucht seine Klagen in die öden Klüfte, die vom Hohngelächter der Hölle widerhallen. Er ist verloren, wenn nicht ein menschliches Wesen sich erbarmt, ihn auf die Höhe zu geleiten, damit ihm der Mond ins Gesicht scheine, dessen eingesogene Strahlen ihn einzig und allein vom Kopf bis zum Fuß kurieren können. Der Retter naht sich auch. Aubry, ein schottischer Edelmann, der zufällig des Weges kommt, Lord Ruthwen als alten Bekannten und seinen Lebensretter wiedererkennt, übernimmt das Amt des Samaritaners. Doch zuvor muß Aubry, da in ihm der Verdacht sich bestätigt, davon er in London erzählen gehört, daß nämlich Lord Ruthwen ein Vampyr geworden sei, schwören, vierundzwanzig Stunden dieses grausige Geheimnis zu hüten. Aus Dankbarkeit willigt er in diese Bedingung, die für ihn bald verhängnisvoll geworden wäre, ein und leistet den Schwur. Dieser Schwur ist nun der dramatisch geschürzte Knoten, um den sich dann das ganze Interesse der Handlung wie ein Bandwurm windet, der im letzten Akte durch einen gewaltigen Schlag (als nämlich die Glocke »Eins« schlägt) sich friedlich löst.

Doch um wieder zurückzukehren, folgen wir Aubry und dem Vampyr auf ihren Höhengang und zwar vom Orchester aus. Ein ungemein stimmungsvolles Melodram schildert das für den schwerverwundeten Vampyr mühsame Erklimmen der Felsenspitze. Die Dämmerung, die düstere Stille, das großartige Schweigen der starren Natur, der Duft glänzender Mondesstrahlen und das allmähliche Anwachsen des bleichen Lichtes — hier finden sie ihre ausdrucksvolle, beredte Sprache. Es ist ein Meisterstück stimmungsvoller Tonmalerei, in dem Marschner mit den einfachsten Mitteln Überraschendes, Staunenswertes leistet. Nun folgt ein Anblick, der einem das Herz erbeben macht. Der Vampyr, angezogen von

den Mondesstrahlen, hebt sich erst langsam, langsam, wie eine Gliederpuppe ohne die leiseste Bewegung in die Höhe; das todbleiche Antlitz, im magischen Mondeslichte noch gespenstischer erscheinend, fängt nun an zu leben, die Brust zu atmen, die Glieder regen sich, und zugleich mit einem heftigen Schlag im Orchester steht der Vampyr gesundet und gekräftigt vor unserm mächtig gebannten Blick, der auch nach dem Fallen des Vorhanges noch in der Richtung unverweilt starrt, von woher ihm jenes grausige Bild erschienen.

Über die nun folgenden zwei Akte werden wir uns kürzer fassen, da sie im großen Ganzen nicht an die Bedeutung des ersten Aktes hinanreichen; Ausnahmen finden sich auch in ihnen.

Die einleitende Szene und Arie der Malvina, eine liebliche Frühlingsstimmung, ohne besondere Eigentümlichkeiten und im melodischen Fluß zuweilen ungemein lebhaft an Weber erinnernd, übergehen wir flüchtig. Die vom Textverfasser gezeichnete Gestalt muß uns mehr interessieren, als die vom Komponisten etwas karg bedachte Sopranistin, schon weil sie die einzige unter den drei Bräuten ist, die nicht episodenhaft kommt und geht. Malvina liebt Aubry; in der einleitenden Arie gesteht sie es selbst. Aubry liebt Malvina, für welche Annahme ein reizendes Liebesduett hinlänglich spricht. Nun aber kommt der Vater, Davenaut, und teilt der Tochter mit, daß er für sie in der Person des Lord Ruthwen einen zärtlichen Bräutigam, für sich einen Schwiegersohn, der seinem Hause Ehre mache, gefunden. Darob selbstverständlich Bestürzung. Klagen und Heulen von Seite der Tochter, stumme Verzweiflung des unglücklichen Aubry. Wut- und Zornesausbrüche des strengen Vaters, alte Geschichten, wie sie schon so oft dagewesen sind und immer wieder kommen. Lord Ruthwen erscheint und wird der Braut vorgestellt, die natürlich nur Abscheu für ihn empfindet. Die Hochzeit soll am selben Tage noch gefeiert werden. Vergebliche Vorstellungen, der Alte ist unerbittlich. Da erkennt Aubry Lord Ruthwen als den Vampyr, dem er zuvor das Leben gerettet. Er will mit einem Schlage der verwickelten Geschichte ein Ende machen und das Geheimnis des Vampyrs preisgeben. Aber der unglückselige Schwur, an welchen ihn Ruthwen

eindringlichst erinnert, lähmt ihm die Zunge, und es scheint, als sei Malvina für immer Aubry entrissen; wenigstens erfahren wir zum Schlusse des zweiten Aktes nichts gewisses darüber. Das Finale dieses Aktes beginnt mit einem allerliebsten Chor, der später in eine andere Weise übergeht, die mir aber weniger gefällt. Der Schluß ist ziemlich effektvoll.

Welches Leben aber herrscht nun zu Beginn des dritten Aktes! Welche Frische, welche dithyrambische Lust in den Volksszenen oder vielmehr Trinkszenen! Ich erwähne gleich an dieser Stelle des meisterhaft ausgeführten Quintetts mit dem darauffolgenden Chor. Nie war die Trunkenheit so köstlich, so launig in Musik gesetzt worden, als in diesem Quintett, um das sich Herr Mayerhofer und Herr Lay durch ihre unversiegliche Laune besonders verdient gemacht haben. In diesem Akte lernen wir die dritte Braut Emmy kennen. Sie ist mit Georg verlobt, einem Pächter auf Ruthwens Besitzung. Wie vorauszusehen war, konnte auch diese Schöne den Schmeichelworten und dem unwiderstehlichen Zauber der Erscheinung des Vampyrs nicht widerstehen. In einem Duett — wohl die herrlichste Nummer nebst der großen Arie des Vampyr — von wunderbarer Formenschönheit, hinreißender Gewalt des Ausdruckes, dramatischer Steigerung und blühendster Melodik gibt sie sich dem Unholde hin, um das an sich zu erleben, wovor sie ihre Brautgäste kurz vorher in der Romanze gewarnt, ein Opfer des Vampyrs zu werden. Diese Romanze mag wohl Richard Wagner vorgeschwebt sein, als er die Ballade im fliegenden Holländer komponierte. Die Form ist ganz dieselbe. Hier wie dort die Erzählung vom bleichen Mann. Auch für das grause Geschick des Vampyrs ertönt die Stimme des Mitleids, und auch der Chor fällt mit dem Refrain des Liedes tief ergriffen ein. Daß die Ballade vom Holländer uns mehr, weit mehr ergreifen muß, liegt wohl so offen auf der Hand, daß es einer eingehenden Begründung hiefür wohl nicht bedarf, denn es ist ein ganz gewaltiger Unterschied zwischen dem einen und einzigen Holländer und den vielen Vampyren, die in der Welt herumlaufen. Auch das plötzliche Erscheinen des Vampyrs nach Beendigung der Romanze und der darüber erschreckten Hochzeitsgäste bietet nur ein ganz äußerliches Moment im

Vergleiche zu der ähnlichen Situation im »Holländer«. Wagner hat gewiß alle Elemente der Romantiker in sich aufgenommen, aber, was bei denselben als äußerlich und hohl erscheint, wird bei Wagner zu symbolischer Tiefinnerlichkeit, zu plastischen Gebilden, denen ein ungemein menschliches Interesse zugrunde liegt. Jetzt aber rasch den Vampyr zum Teufel befördert, sonst saugt er am Ende noch der armen Malvina das Blut aus. Also nur schnell darüber hinweg. Die Szene verändert sich. Der Augenblick der Trauung naht heran. Hochzeitschor wie zu Anfang des dritten Aktes. Als man dem Altare zuschreiten will, stürzt Aubry dazwischen, mit anzüglichen Redensarten auf die Blutsaugerei Lord Ruthwens herumwerfend. Aufregung, Unordnung unter den Hochzeitsgästen. Aubry wird hinausgeschafft. Jetzt weigert sich auch Malvina ganz energisch, Ruthwen die Hand zu reichen. Davenaut, außer sich vor Wut, verflucht seine Tochter. Großes Entsetzen unter den Umstehenden. Ruthwen drängt nach rascher Entscheidung; sein Schicksal hängt schon von Sekunden ab, denn Mitternacht ist bald vorüber. Neuer Aufbruch zum Altare. Noch einmal stürzt Aubry herein, den Zug aufhaltend, Davenaut beschwörend und zugleich im Begriffe, das letzte entscheidende Wort, daß Ruthwen ein Vampyr sei, auszusprechen — als ein mächtiger Schlag ertönt, der Boden sich öffnet, aus dem Flammen hervorbrechen, und der Teufel den Vampyr mit gräßlichem Spektakel abholt. Während der Vampyr versinkt, ruft Aubry allen Umstehenden zu, wer Lord Ruthwen gewesen. Aubry hat also sein Geheimnis erst knapp vor Mitternacht enthüllt und es steht zu hoffen, daß ihm von all den Scheußlichkeiten, womit ihm der Vampyr in der großen Szene gedroht, nichts passieren wird. Freude, Rührung, Jubel! Aubry führt Malvina zum Altare und mit dem Motiv, das dem Mittelsatze aus der Euryanthe-Ouvertüre auf ein Haar gleicht, schließt die Oper zur großen Befriedigung aller wohlwollenden Seelen.

Die Aufführung war eine glänzende. Herr Reichmann als Vampyr übertraf sich selber, und er ist doch ein Künstler, der immer den Nagel auf den Kopf trifft. Rauschender Beifall wurde ihm nach der großen Szene und den Aktschlüssen zuteil. Nach

ihm erwähnen wir vor allem die gelungene Leistung des Herrn Winkelmann als Aubry. Die drei unglücklichen Bräute, Frau Kupfer (Malvina), Frl. Pirk (Janthe) und Frau Naday (Emmy), taten, was in ihren Kräften lag. Herr Reichenberg (Davenaut) spricht sehr schön; wenn er nur auch so schön sänge. Herrn Direktor Jahn, dem das Verdienst zukommt, die Oper aus dem Staube des Archivs hervorgezogen zu haben, alles Lob. Wenn die Chöre die pp-Stellen im ersten Akte leiser gesungen hätten, wäre es noch besser gewesen. Das Haus war ausverkauft. Das Publikum enthusiasmiert. Die Oper wird sich hoffentlich auf die Dauer halten. Glück zu, Blutsauger!

Hugo Wolf.

26. Oktober 1884.

Schnurriger Einfall, in betrunkenem Zustand über ein Seil balanzieren zu wollen, um nicht umzufallen, oder ein Geheimnis einer zweiten oder — da Geheimnisse zwischen zwei Leuten häufiger bestehen — einer dritten Person auf so geheimnisvolle Art mitzuteilen, daß man dadurch nichts enthüllt zu haben vermeint; oder auch in einem Zustand erbarmungswürdiger Hinfälligkeit mit kalter, heiserer Stimme das Wiener Publikum zu Beifallsbezeugungen aufzufordern (das Wiener Opernpublikum, das die unglaublichsten Albernheiten in Sachen, die seinen Geist, sein künstlerisches Gefühl betreffen, sich ruhig gefallen läßt, das aber sogleich aus seiner Lethargie auffährt und die Zähne wetzt, wenn ein heiserer Mißlaut sein ewiges Schlummerlied unterbricht), wie letzthin Herr Theodor Wachtel, kgl. preußischer Kammersänger. Was, um Himmelswillen, hat doch Herrn Wachtel dazu bewogen, jetzt auf seine alten Tage als fahrender Sänger die Leute zu quälen? Hat er denn keine Freunde, die ihn in seinem grausamen Beginnen hemmen möchten? Oder ist der Dämon der Eitelkeit mächtiger in ihm, als alle vernünftigen Vorstellungen? Herr Wachtel gleicht darin ganz den alten Jungfern, die, wenn auch noch so dekrepid, das Kokettieren und Liebäugeln nicht lassen können — ein Anblick, der die Lachmuskeln reizt. Wie Herr Wachtel singt? Darüber läßt sich schwer was sagen, weil er in der Tat nicht

anders gesungen, als ein mittelmäßig stimmbegäbter Kater, auf dessen Schweif der Zufall das Pedal tritt. Dagegen versteht er sich aufs »Schnalzen«, wie kein Kutscher ihm das nachmachen wird. Man merkt sofort, daß er »Prax« darin hat, und der Postillon von Lonjumeau wird eben Herr von St. Phar. Was hat sich Wachtel nicht gemüht, einen nur halbwegs erträglichen Ton herauszubringen. Alles umsonst. Was jedoch dem Sänger versagt bleiben mußte, das kam wenigstens dem Kutscher zugute, und wenn Herr Wachtel mit dem Reste seiner Stimme auch keinen Effekt mehr erzielen wird, die Knalleffekte im Postillon bleiben ihm gewiß; diesen galt auch der meiste Beifall. — Herr Stoll als Marquis hat das vornehme Air, die Fadaise, die komische Gemessenheit des süßlichen Gecken sehr charakteristisch gespielt. Wir freuen uns, einem tüchtigen Schauspieler wieder einmal im Opernhause zu begegnen. Über seine Stimme habe ich kein Urteil, da der musikalische Part des Marquis zumeist im parlando gehalten ist.

Unser vortrefflicher Buffo, Herr Mayerhofer, hat das stark antiquierte Sujet durch neue Späße ein wenig restauriert. Wie vorauszusehen war, mußte Herr Mayerhofer den neugebackenen Tenor im zweiten Akte, dessen Stimme er mit dem Flöten der Nachtigall vergleicht, diesmal auch wie eine Wachtel schlagen lassen. Wie aber, wenn der Gast Hahn oder gar Hahn-hahn sich nennte? Hätte derselbe dann nicht wie zwei Hähne krähen müssen? und hat Herr Wachtel nicht wie zwei Hähne gekräht? Wie aber kann eine Wachtel gleich zwei Hähnen krähen? Dieses die Naturwissenschaft ernstlich gefährdende Problem zu lösen, sei dem liebenswürdigen Humor des Herrn Mayerhofer überlassen.

Hugo Wolf.

1. November 1884.

Ein Monolog,
nacherzählt von Hugo Wolf.

Unlängst in einer recht unfreundlichen Nacht gewahrte ich vor einer Annoncensäule einen Unbekannten, der beim Scheine einer

Gaslaterne eifrig bemüht war, das Programm der Philharmoniker zu entziffern. Ich trete ein wenig näher und vernehme nun einen bald leise, bald heftiger geführten Monolog, der mir so viel Richtiges zu enthalten schien, daß ich, auf meiner Stube angelangt, denselben notierte und mir vornahm, dieses nächtliche Selbstgespräch des Unbekannten gelegentlich zu veröffentlichen. Hiermit tue ichs.

»Philharmonische Konzerte«, — so fing er an — »wahrscheinlich wieder die alte abgedroschene Leier! — Laßt sehen, — Bach, Mozart, Beethoven, Haydn — — — gut, gut — —. Das Publikum liebt klassische Musik — es ist gar gebildet, gar ernst, keusch, gar streng! — Beethoven, Mozart, Haydn sind ihm eigentlich schon zu gewöhnlich, zu melodiös, gar zu verständlich, zu menschlich. Hingegen Bach!! Zwar ists diesmal nur ein Violinkonzert, aber wenn auch keine Doppelfugen, keine zwölfstimmigen Kanons drin rumoren, auf einen tüchtigen Kontrapunkt kann man sich getrost verlassen. — Ach Bach! (Hier ahmte er höhnisch die Verzückung des Publikums nach), ach Bach! Ja freilich, — das ist Musik! — Alles Granit, Erz! Überall Tiefe, Urwüchsigkeit, Größe, Hoheit, Genie! (im natürlichen Ton): Meiner Treu! ich glaube, daß das philharmonische Publikum lieber in die pontinischen Sümpfe hüpfen, als Kompositionen dieses gepriesenen Meisters anhören möchte, würden dieselben nicht das Programm der Philharmoniker zieren. Aber was tut man nicht der Mode zu Liebe! Bach ist beim philharmonischen Publikum zur fashion geworden, und es gehört zum guten Ton, sämtliche Bachschen Kantaten auf den Fingern herzuzählen und mitten in einem Mendelssohnschen Lied ohne Worte plötzlich auszurufen: Sehr schön, sehr nett, reizend, aber warum spielen Sie nicht die Matthäus-, Johannes-Passion, das Weihnachts-Oratorium, das wohltemperierte Klavier? »Ich spiele Ihnen das italienische Konzert vor«. Das ist nichts; man spielt die H-moll-Messe, auswendig oder mindestens aus der Partitur. — Donnerwetter! Der Mensch ist gebildet. — — Naive Seele. — Glaubs nicht. Spiele ruhig Deine Mendelssohnschen Lieder ohne Worte, denn schon bangt es Deinem Bach-Enthusiasten, Du könntest unversehens

doch so ein Dutzend Bachsche Kantaten aufs Pult legen. Er würde ebensogern Vitriol schlucken, als so eine Kantate zu Ende hören.

Wie mancher macht wohl den Umweg über sämtliche Bachsche Kompositionen, die er hören möchte, um schließlich beim »lustigen Krieg« oder, wenns gut geht, beim des-Walzer Chopins anzuhalten. »Lug und Trug, ich weiß es besser!« Ja, was aller Tiefsinn Bachs nicht vermag, das gelingt der Mode. Sie ist das Medium zwischen diesem Komponisten und unserem Publikum, und da glücklicherweise dem letzteren die Autorität Bachs zu Hilfe kommt, darf man füglich annehmen, daß der Beifall für diesen Komponisten ein aufrichtiger ist, d. h. aus dem guten Glauben an dessen enorme Klassizität entspringt! — Brahms? Wetter! Der macht dem alten Bach Konkurrenz im Klassischen. Herr von Bülow nennt unseren gewiegten Symphonisten bescheiden zwar nur Ludwig II., spricht ihm also die höchste Klassizität ab, da er in Herrn Brahms den Fortsetzer Beethovens erkannt wissen will, welcher Ludwig I. in seiner letzten Periode in streng genommenem Sinne wohl nicht klassisch genannt werden kann. Vielleicht aber irrt sich Herr von Bülow? Vielleicht lag es gar nicht in der Absicht des Herrn von Bülow, seinen Freund Brahms durch ein so unbedachtes Wort gekränkt und seine Klassizität nicht hoch genug taxiert zu haben? — Weiter, was steht da? Schumann, Schubert, Mendelssohn — Dvořak? Doch um Gotteswillen keine Symphonie? Nein! Slawische Rhapsodie, — in Gottes Namen. (Der freundliche Leser wundere sich nicht über die zweimalige Apostrophierung des lieben Gottes; im Unglück wird der Mensch fromm, und eine Komposition Dvořaks zu hören, scheint meinem Unbekannten ein Unglück zu sein.) Rob. Fuchs? Aha wieder eine Serenade? Nein eine Symphonie. Rob. Volkmann — wahrscheinlich eine Symphonie? Nein, eine Serenade. Nächstes Jahr wirds umgekehrt: Symphonie von Volkmann, Serenade von Fuchs. Immerhin. Abwechslung muß sein, und die Philharmoniker verstehen sich darauf, wahrhaftig! — Penthesilea von Goldmark. — Ein herrlicher Vorwurf für die musikalische Bearbeitung; aber das Talent des Komponisten

reicht nicht aus für die Größe dieses Stoffes. Ein Makart nur hätte die Penthesilea in Farben, ein Liszt oder Berlioz nur musikalisch versinnbildlichen können. Kein anderer vermag es. — Aber ist das schon die ganze Herrlichkeit des Programms? Ha! Richard Wagner: Eine Faust-Ouvertüre. Die mögen wir immer gern hören! — Warum man nur das Siegfried-Idyll nicht aufführt? Warum nicht die neue Venusberg-Musik, die man auch in der Oper nie zu hören bekommt? Warum nicht Stücke aus den Nibelungen, aus Parsifal? Warum? warum? — Aber wie? was ist das? Lese ich richtig? — Berlioz? Symphonie phantastique? Nein, wirklich? Aber ganz unmöglich — und doch — ganz deutlich — Symphonie phantastique von Hektor Berlioz. Nein, die Kourage der Philharmoniker hat etwas Spartanisches. Sie haben den Mut, ihre Abonnenten damit zu schrecken. O! es ist zum totlachen, wie das klassische Publikum davor zittert, wie die Keuschen unter ihnen den frommen Blick senken, weil zum Schluß der Symphonie ein Hexensabbath vorkömmt, die Ernsten das tolle Programm verdammen, die Strengen über die freie Form, freien Harmonien, freie Phantasie und sonstige Freiheiten des Komponisten empört tun . . . . . Unnötige Angst! Unnötige Wut! Übertriebene Aufregung! Die Philharmoniker haben leicht den Teufel an die Wand malen, weil es in ihrer Macht liegt, ihn kommen zu lassen. Verehrungswürdiges Publikum! (möchte ich sagen) er wird nicht kommen, trösten Sie sich, Sie werden die phantastische Symphonie nicht zu hören bekommen, ich könnte es Ihnen fast versprechen, nur nicht aufgeregt. — Die Herren Philharmoniker sind viel zu höfliche Leute, um es gut mit ihren Abonnenten zu meinen, und viel zu bequem, eine ehrliche Regung, wenn selbe auch einem gebildeten Publikum mißfällt, um ihrer selbst willen in ihnen aufkommen zu lassen, sonst müßte z. B. in jedem ihrer Konzerte eine symphonische Dichtung von Liszt aufgeführt werden, müßte man endlich einsehen lernen, daß unter zwölf symphonischen Dichtungen, mit denen Liszt nach Beethoven den ersten Rang im Gebiete der reinen Instrumentalmusik einnimmt, die Wahl nicht auf die »Preludes« und den »Mazeppa« allein sich beschränken darf. Wäre die Gesellschaft der Philharmoniker von wirklich

künstlerischem Geist beseelt, so müßte ihr Streben dahin gehen, ein Publikum sich zu erziehen, ein solches heranzubilden. Dies aber kann nur durch ein rücksichtsloses Vorgehen mit Erfolg angestrebt werden. Durch Konzessionen hier und Konzessionen dort wird nie was Ernstes, Großes, Bedeutendes erreicht. Dies gilt sowohl im Leben, als in der Kunst. Und alles begünstigt die Philharmoniker, rücksichtslos vorzugehen. Erstlich hat diese Gesellschaft keine Konkurrenz zu befürchten, da sie in ihrer Art einzig dasteht. Die Orchestergesellschaft des Herrn Kretschmann kann man neben der der Philharmoniker kaum in Betracht ziehen. In Paris, Berlin, London, ja selbst in Leipzig, ist dies ein anderes. Dort gibt es tatsächlich eine Konkurrenz, aber in Wien . . . . . Zweitens strömt das Publikum den Philharmonikern zu, nicht nur, weil es seinen musikalischen Heißhunger zu befriedigen auf dieselben angewiesen ist, sondern auch, weil es zum guten Ton gehört, sich bei ihnen sehen zu lassen. Wer eine Abonnementskarte zu den philharmonischen Konzerten aufweisen kann, verhält sich zu den Unglücklichen, die einer solchen entbehren, wie die dicken Leute mit ihren wohlbeleibten Schatten zu den tragischen Schlehmils, die als Schattenlose gar nicht existenzberechtigt sind. Von den Gründerkarten nicht zu reden, deren Besitzer auf ihren Schein so stolz tun, daß unser Planet schon längst unter der Wucht ihres immensen Sicherheitsgefühles zertrümmert wäre, würde sich dasselbe glücklicherweise nicht auf sämtliche Weltkugeln verteilen. — Eine Konzertunternehmung aber, die regelmäßig ihre Abonnenten findet, ist auch der leidigen Geldfrage enthoben. Was also hindert die Philharmoniker, in der Wahl ihrer Programme künstlerischer zu verfahren, als wie es bisher geschehen ist? Gibt es stichfeste Gründe, die für ihr unkünstlerisches Gebaren sprechen? Ich glaube nicht. Hätte ich ein entscheidendes Wort bei der Zusammenstellung ihres Programmes mitzureden, so würde ich sagen: wir führen in jedem Konzert ein Stück von Liszt oder Berlioz auf, denn dies sind zwei Meister, deren Größe und Bedeutung das Publikum noch lange nicht erfaßt hat. Wird sich das Publikum auch anfangs dagegen sträuben, was geniert das uns? Mit der Zeit wird es sich ändern. Seine bisherige Zerstreutheit diesen Meistern gegenüber wird in

Aufmerksamkeit, seine Frivolität in Andacht, seine Bewunderung allmählich in Verständnis, sein kühles Verhalten in Bewunderung, hernach in Verehrung, Liebe, Begeisterung übergehen, und man wird Euch preisen, durch Eure Beharrlichkeit das erreicht zu haben, wozu Ihr berufen seid: Allem, was einen Fortschritt in der Kunst bezeichnet, was als wahrhaftig neu, gehaltvoll und bahnbrechend sich ankündigt, was sich über das Gemeine, Mittelmäßige erhebt und dem Höchsten zustrebt, Euer tönendes Organ zu leihen, vor keiner Schwierigkeit zurückzuschrecken und bis auf den letzten Mann auszuharren, wenn es gilt, eine gute Sache zu fördern.«

Dies in Kürze die beiläufige Wiedergabe des Monologes jenes nächtlichen Schwärmers, dessen Ansichten wohl in manchem Leser dieser Zeilen eine verwandte Saite erklingen lassen dürften.

9. November 1884.

Hans von Bülow und die Meininger Symphoniekapelle.

Man hat hier schon zum öfteren Gelegenheit gehabt, Bülow als Klaviervirtuosen zu bewundern, aber fast so viel als gar keine, ihm auch als Dirigenten gerecht zu werden. Referent erinnert sich wohl, vor einigen Jahren Bülows eigene Komposition »Des Sängers Fluch« vom Komponisten dirigieren gesehen zu haben, aber was ihm damals imponierte, war doch nur etwas rein Äußerliches, die lebhafte Energie und Sicherheit, mit der Bülow die Massen beherrschte. Anders dürfte dieser treffliche Künstler aber diesmal beurteilt werden, da er eine größere Anzahl Beethovenscher Werke mit seinem eigenen Orchester aufführen wird. Somit nehmen wir einen doppelten Standpunkt Herrn Bülow gegenüber ein: dem theoretischen Musiker (Künstler), insoweit es die Auffassung betrifft, dem praktischen (Virtuose), inwieweit es ihm gelingt, seine Auffassung möglichst eindringlich und verständlich dem Orchester mitzuteilen. Dieses Problem, den Künstler und Virtuosen ineinander zu verschmelzen, hat Bülow am Klavier glänzend gelöst. Wir haben also, wenden wir uns zu dem Dirigenten, nur mehr den Virtuosen, den praktischen

Musiker ins Auge zu fassen, und da wird es nötig sein, diesem anderen Instrument, dem Orchester als solchem und wiederum in seinem Verhältnisse zum Dirigenten einige Aufmerksamkeit zu schenken.

Man kann ein vorzüglicher Kapellmeister sein und mit einem fremden Orchester doch nicht so ineinander verwachsen, als etwa der Virtuose mit seinem Instrument, und dies ganz natürlich: das Instrument ist eine seelenlose Maschine, das Orchester ein organischer Körper, aus den verschiedenartigsten Individuen zusammengesetzt. Dem Klaviervirtuosen kann es wohl gleichgültig sein, ob er auf einem Bösendorfer, Blüthner, Bechstein oder Steinway spielt, wenn nur das Instrument an sich was taugt. Auch kann es dem X gleichgültig sein, ob tagszuvor der Y darauf gespielt usw. Ganz anders ist es in dieser Hinsicht mit dem Orchester bestellt. Dasselbe gewöhnt sich mit der Zeit an seinen Kapellmeister, so widerhaarig es im Anfange auch tut. Es ist ein wildes Roß, das sich anfangs gegen Zügel und Reiter sträubt, aber endlich sich doch an beides gewöhnt. Kommt etwa ein fremder Reiter auf seinen Rücken zu sitzen, und der Zügel wird nicht genau so geführt, wie vom anderen, dann sehe man sich nur das Jammerbild an. Just so ist das Verhältnis zwischen dem Orchester und seinem Dirigenten. Die Tradition ist mächtig. Gewohnheit vielleicht die stärkste aller Leidenschaften. Ein Orchester, dem sein Dirigent (Herr A) gewisse Eigentümlichkeiten in Rhythmus, Melos, im Einzel- und Zusammenspiel, in den mannigfaltigen Abstufungen der Holz-, Blech- und Streichinstrumente, in den stets wechselnden Akzenten, Nüancen vom ppp bis zum fff und tausend andern verschiedenen Finessen das Siegel seiner Eigenart aufdrückte, in einigen Proben dahin zu bringen, daß es den Intentionen eines anderen Kapellmeisters (Herrn B) zu Danke spielen soll, wo es jahrelanger Mühe von Seite des Herrn Kapellmeisters A bedurft hatte, um es endlich an sich zu gewöhnen, ist ebenso unmöglich, als bei Gott alles möglich sein soll. Welches Kreuz mag wohl Berlioz mit den vielen Orchestern gehabt haben, als er Deutschland mit seinen Werken bekannt machte! Daher Bülow sehr wohl daran tut, mit Sack und Pack, d. h. mit seinem eigenen Orchester,

Konzertreisen zu unternehmen. Zunächst aber drängt sich uns nun die Frage auf: was ist das für ein Orchester? Berlioz sagt: »Man muß einen Unterschied zwischen Theater- und Konzertorchestern machen. Im allgemeinen stehen erstere in gewissen Beziehungen unter den letzteren.« Worin dieser Unterschied besteht, und worauf sich derselbe bezieht, führt Berlioz nicht weiter an. Bei seiner Vorliebe für Monstreorchester scheint Berlioz die Massenentfaltung und zumeist günstigere Aufstellung der Konzertorchester im Auge behalten zu haben. Diese Ansicht Berlioz' würde allerdings nur zum Teile dem Meininger Orchester zugute kommen, da dieses Orchester zwar ausschließlich im Konzertsaale spielt, anderseits aber nicht über 60 Mann hoch sich stellt. Letzteres scheint uns indes kein so großes Übel zu sein, und es finden sich Gründe genug, die trotz des Bedenkens Berlioz' auch einem an Musikeranzahl bescheidenen Orchester zum Vorteile gereichen und es über ein noch so großes Theater- und selbst Konzertorchester stellen: und zwar erstlich und hauptsächlich, weil ein Konzertorchester, das alle zwei oder drei Wochen eine Aufführung veranstaltet, nicht so abgehetzt ist, als ein Theaterorchester, das fast allabendlich beschäftigt wird, woraus eine Flauheit hervorgeht, die mitunter bis zur Gleichgültigkeit und Unlust gegen ein aufzuführendes Werk sich steigert, wenn dasselbe eine größere Anzahl Proben erfordert; andererseits aber bei ungenügenden Proben jenes Werk dem Schlendrian verfallen ist. Zweitens und drittens wird es gewiß auch noch andere Gründe geben, die für ein Konzertorchester noch ganz besonders sprechen, die mir aber just nicht einfallen wollen. Man muß jedoch dem Leser auch einiges zum Nachdenken überlassen. Jetzt fällt mir übrigens auch schon ein zweiter und sogar noch ein dritter und vierter Grund ein, aber aus purer Höflichkeit, um meinen freundlichen Lesern in seinem Nachdenken nicht zu stören und ihn dadurch zu kränken, verschweige ich dieselben. Jedenfalls sprechen sehr viele Gründe für ein Konzertorchester, das kann man mir glauben. — Ein Konzertorchester an und für sich ist aber noch nicht alles. Es ist ein gesunder Leib, der gut ißt, gut trinkt, sich gehörig ausschläft und dafür auch was aushält und leisten kann. Noch aber fehlt der

Kopf. Dieser Kopf auf dem Meininger-Orchesterleib ist aber kein Geringerer als — Hans von Bülow.

Damit wäre eigentlich schon alles gesagt, und ich könnte mich nun schlafen legen, da auch die Gespenster schon längst in ihre Nester gekrochen sind. Aber mein verehrter Herr Chef würde mir schwerlich ein freundliches »Gute Nacht« sagen, wenn mein Pensum so kurz ausfiele. Also frisch fortgefahren.

Alle Welt kennt Bülow als Klaviervirtuosen, unter denen er als Vertreter des klassischen Programmes, namentlich der Beethovenschen Klavierwerke, der Ersten Einer ist, wie dieser Künstler überhaupt als eine der wenig tröstlichen Erscheinungen im Gewimmel unserer modernen Klavierspieler den Schwerpunkt seines Könnens in eine tiefere Auffassung, eine durchgeistigte, möglichst objektive Wiedergabe des Inhaltes großer Meister (darunter möchte ich nicht Herrn Brahms gemeint haben, dessen Kompositionen Bülow in neuerer Zeit mit geradezu krankhafter Manie sich zuwendet) legt, im Gegensatze zu den witzelnden, nasenweisen Jüngelchens aus der Lisztschen Schule, die in maschinenmäßig-geistlosem Akrobatentum, äußerlichem Geflunker, Bock- und Narrensprüngen und sonstigem lächerlich-abgeschmackt dummen Zeugs das Endziel der erträumten Meisterschaft erblicken und sich einbilden, was Wunder sie alles können, wenn sie wie besessene Teufel ihr Instrument malträtieren. Diese genialisierenden Klaviermarodeurs machen ihrem großen Meister blutwenig Ehre. —

Erkannten wir nun bisher in Bülow einen der berufensten Interpreten Beethovens auf dem Piano, so werden wir nun in Bälde Gelegenheit haben, ihn als solchen an der Spitze seines Orchesters zu bewundern. Dieses Orchester, das unter Bülows Dirigentenstabe zum unmittelbarsten Reflektor seiner künstlerischen Individualität wird (wie in dem gleichen Verhältnisse der im innersten Kern erfaßte musikalische Gehalt eines Tonwerkes in Bülows äußerst-empfindlich-musikalischen Apprehensionsvermögen getreu sich widerspiegelt), das zum innigsten Vertrauten seines Dirigenten geworden ist, zum Echo seiner Stimme, seines Herzschlages, seiner Gedanken, — das sich zu seinem Dirigenten etwa

wie der Stahl zum Magnet verhält, seinem Willen — wie einer höheren Naturkraft — blindlings folgend, kurz, das nichts anderes ist, als ein größeres, farbiger tönendes, unendlich ausdrucksvolleres Klavier unter Bülows Händen. Dieses Orchester, wenn es auch in äußerlicher Größe so manchem anderen nachsteht, an innerem Werte dürfte es wohl die meisten unserer Konzert- und Theaterorchester überragen. Daher Bülow stolz die Devise führen darf: Qualität, nicht Quantität ist unsere Spezialität.

Ihr habt den Künstler am Piano bewundert. Diesmal aber soll sein Zauberstab Euch Funken der Begeisterung aus Herz und Hirn schlagen.

Hugo Wolf.

16. November 1884.

Herrn Bötel vom Hamburger Stadttheater haben wir als Lionel in Flotows »Martha« zum ersten Male gehört. Seine ziemlich kleine, schmächtige, fast zierliche Figur, schüchtern in ihrem Auftreten, mitunter linkisch in der Aktion und eher zu wenig, als zu viel agierend, hat uns in ihrer rührenden Hilflosigkeit ungemein sympatisch angesprochen. Herr Bötel hat sich erst seit kurzer Zeit der Bühne gewidmet, und steht ihm als Anfänger sein bescheidenes Wesen wohl an; ja, dasselbe fällt uns an ihm geradezu auf, da man diesen liebenswürdigen Zug bei Tenoristen, seien selbe nun Anfänger oder ausgediente Routiniers, selten antreffen wird. Herr Bötel nun brauchte sich auf der Bühne gar nicht so drücken, da er seiner Sache sowohl als seines Sieges nur zu gewiß sein darf. Wer das Gold seiner Kehle erklingen gehört, dem möchte wohl der Wunsch ankommen, sein ganzes Ich wäre nur ein ungeheures Ohr; und stünde jedem Enthusiast eine gütige Fee zur Seite, die den ausgesprochenen Wunsch stracks verwirklichte, so wäre es weiter auch kein Unglück, denn so gut eine Nase als Staatsrat spazieren gehen kann (siehe Gogols »Die Nase«), könnte man unbeschadet seines Standes, seiner Würde auch als Ohr in honetter Menschen Gesellschaft herumschwirren. Herrn Bötels Stimme genau zu beschreiben, ist wohl eine kitzliche Sache. Wir wollen dies summarisch abtun, wenn wir uns dahin aussprechen;

die letzte Rose, deren verwünschte Popularität gewiß das größte Kontingent an Selbstmördern, Melancholikern, Wasserscheuen (von wegen des ungeheuren Druckes auf die Tränendrüsen), Taubstummen, Giftmischern und weiß der Himmel was noch am Gewissen hat, wenn wir nun im Ernst versichern, daß wir, trotz der augenscheinlichen Gefahr, in die wir uns begeben könnten, dieses melodische Opiat, von Herrn Bötel gesungen, mit Wonne zwanzigmal anhören möchten, so kriecht unser Entzücken über dieses Sängers herrliches Organ am Gefrierpunkt der Anerkennung (was, wie jedermann weiß, so viel wie keine ist) herum. Sollen wir nach diesem Lobe noch nach einer Menge passender Adjektiva suchen, damit den Charakter von Bötels Stimme recht anschaulich zu schildern? Sollen wir dieselbe mit dem Schluchzen der Nachtigall, dem frischen Schlag der Finken, den schmetternden Trillern der Lerche dem — Himmel! womit noch sollen wir sie vergleichen? »Ich wüßte wohl«, entgegnete mit geheimnisvoller Miene der Unbekannte, der, selbst weiß ich nicht wie, plötzlich hinter meinem Rücken aufgetaucht war und die letzten Worte im Manuskripte mitgelesen hatte — »ich wüßte wohl, Ihnen mit einem passenden Vergleiche zu dienen. Haben Sie die Gesamtausgabe von Grabbes Werken zur Hand?« Ja, nein! »Wenn nicht, so verschaffen Sie sich dieselbe.« Und weshalb? »Damit Sie das Mysterium einer scheuen Stimme, wie mich die Ihres gepriesenen Sängers fast anmuten will, begreifen lernen«. Scheue Stimme! — Mysterium! rief ich höchlichst verwundert und ungläubig lächelnd aus, das klingt wohl eher wie ein wahnsinniges Billet Viktor Hugos, als wie die kerngesunde Stimme des Herrn Bötel! Der Unbekannte warf mir einen zürnenden Blick zu und sprach, zum Abgange sich wendend (die ersten zwei Worte im verächtlichen Tone, die zwei folgenden mit ganz besonderer Bedeutung): Kehlkopf — Kohlkopf — scheue Stimme — Mysterium! — und war verschwunden. — Ich muß gestehen, der sonderbare Zwischenruf stimmt mich ordentlich nachdenklich. Was soll der Kehlkopf mit dem Kohlkopf? Vielleicht wollte der Unbekannte die Armseligkeit des Gefäßes, das die goldenen Töne birgt, damit bezeichnen? Daß es nicht auf den Kehlkopf allein ankomme, schön zu singen, daß Kehlköpfe wie Kohlköpfe etwas

ganz Gewöhnliches sind? Daß das Mysteriöse einer schönen Stimme nicht in dem hörbaren Ton, sondern eigentlich nur in dessen unsichtbaren Schwingen, darauf die Fibern der Seele sich wiegen, liege? Warum aber sollte die Offenbarung dieses Mysteriums (O Kralik, Kralik!) gerade einer scheuen Stimme gelingen? Das ist das Dilemma, sage ich mit Viktor Hugo. Und wenn ich jetzt fünfzigmal hinschreiben würde: »Ich denke nach!« ich wäre aus dieser Sache doch nicht klüger, als der Poet Frankreichs aus der seinen es war. Ich will die Gesamtausgabe Grabbes mir verschaffen. Das wird helfen. —

Ein weiblicher Gast, Frau Baumann vom Frankfurter Stadttheater, trat als Donna Anna im »Don Juan« zum ersten Male hier auf. — Was hilft selbst die herrlichste Stimme, wenn die Erscheinung nicht auch was beiträgt, den Zuschauer in der Illusion zu erhalten? Frau Baumanns Stimme klingt kräftig genug, die Räume unseres Operntheaters auszufüllen, aber sie singt empfindungslos, langweilig, hat überhaupt kein Temperament. In ihrer Erscheinung kann sie mit Frau Wilt wetteifern. — Es ist ein Unglück, wenn man als Theatersängerin nicht auch eine wohlgestaltete Bühnenfigur mitbringen kann; aber eine Donna Anna, wie die der Frau Baumann, kompromittiert förmlich den guten Geschmack Don Juans. In solchem Falle wird der Zauber der Donna Anna anstatt zur Wirklichkeit zur Fabel. — Wie die Direktion Herrn Rokitansky eine komische Rolle zuerteilen kann, ist rätselhaft. Herr Rokitansky als Leporello ist beiläufig das, was Herr Meixner in der Burg als Romeo wäre. Die Baßpartie des Leporello entscheidet nicht allein, natürliche Komik gehört auch dazu. Der Leporello ist eine Partie für Herrn Mayerhofer, nötigenfalls für Herrn Scaria; Herr Rokitansky könnte aber selbst beim besten Willen nichts aus dieser Rolle machen, weil es ihm ganz einfach an Komik gebricht.

Frau von Naday gibt die Zerline ziemlich plump und dick aufgetragen. In dem Duett »Reich mir die Hand usw.« änderte sich bei jeder Silbe (ist wörtlich zu nehmen) der Ausdruck ihrer Mienen. Es war lächerlich und unerquicklich zugleich. Derlei Übertreibungen wirken noch viel abschreckender als Gleichgültigkeit,

weshalb Frl. Schläger (Donna Elvira) trotz ihres apathischen Absingens der Partie Frau von Naday vorzuziehen ist. — Die Jammergestalt des Ottavio darzustellen, ist Herr Peschier wie geschaffen. Über seine gesangliche Leistung schweige ich. Ein brauchbarer Massetto ist bekanntlich Herr Hablawetz. Ich habe mir Herrn Reichmann (Don Juan) absichtlich auf die letzt gespart, um diese Rezension über den Don Juan, die, wie die Oper in Moll begonnen, mit einem kräftigen Dur-Akkord zu schließen. Herr Reichmann, eine der Hauptzierden unserer Opernbühne, war die einzig erfreuliche Erscheinung unter den Darstellern. Man freute sich, wenn er kam, man langweilte sich, wenn er fort war. Die Vorstellung bekam einzig durch sein jeweiliges Auftreten Leben. Nur zu liebenswürdig gibt Herr Reichmann den gottlosen Wüstling, so daß es einem fast leid tut, wenn ihn schließlich doch der Teufel holt.

Hugo Wolf.

23. November 1884.

In den Schlund des Archivs, darin die Werke eines der erhabensten Tondichter fast wie begraben liegen, griff die Hand Direktor Jahns frisch hinein, und was er hervorbrachte, war — die »Iphigenia auf Tauris« von Gluck. Sorgfältig wurde der zehnjährige Staub, der sich auf der Partitur angesammelt, weggewischt und siehe da! Das Wunderwerk Glucks hielt wieder seinen triumphierenden Einzug in unserem Operntheater. Von dieser Oper läßt sich wohl nicht, wie sonst von manchem selbst tüchtigem Werke sagen: »rast' ich, so rost' ich«. Der Harnisch Glucks (man erzählt, daß Gluck die Gewohnheit hatte, sich in eine Rüstung zu werfen, wenn der Euphon in ihm zu ertönen begann) war wohl bestaubt, aber nicht verrostet, trotz der hundert und fünf Jahre, die seit der ersten Aufführung der »Iphigenia auf Tauris« verflossen waren. Das damalige musikalische Paris war unter dem Eindrucke dieses Werkes wie verzaubert. Man weiß um die Kämpfe der Gluckisten und Piccinisten und mit welcher Heftigkeit dieselben geführt wurden. Da gabs gleich blutige Kämpfe, wenn die Meinungen auseinander und die entblößten Degen ineinander

gerieten. Ja, mit dem Degen in der Hand und nicht mit leeren Worten, Broschüren, Pamphleten oder Epigrammen wurde dazumal gestritten. So wie heutzutage um Wagner Tinte, ward anno 1774 um Gluck Blut verspritzt, natürlich nicht in demselben Maße, denn sonst hätte eine Blut-Sintflut die Menschen zum zweiten Male wegschwemmen müssen, und ein Richard Wagner wäre noch lange nicht geboren worden. Aber anstatt mit stählernen Federn zu kritzeln, einen tüchtigen Stahldegen zu schwingen, das war doch gleich was anders. Da lohnte sichs noch zu streiten, und die Piccinisten hatten in der Tat nicht zu lachen, als mit der »Iphigenia in Aulis« Gluck den ersten großen Sieg über seine Gegner davon getragen. Vier Jahre darauf (1778) folgte die »Iphigenia auf Tauris«, und Gluck behauptete siegreich das Feld und behauptet dasselbe (wie der Erfolg dieses Werkes auf unserer Bühne neuerdings beweist) auch noch heutzutage und wird es behaupten, solange es Menschen geben wird, deren ganzes Sein nicht auf ein paar Ohren allein sich beschränkt. Unser Publikum ist allerdings in seinem Geschmack so ziemlich heruntergekommen, aber so verderbt, so völlig abgestumpft, so roh, als man mitunter annehmen mußte (die unzähligen Aufführungen der »Mephistopheles« z. B. sprechen beredt genug dafür), ist es doch noch nicht, um sich der Gewalt, dem großartigen Pathos der Gluckschen Musik entziehen zu können; und die Teilnahme des Publikums gegenüber der »Iphigenia auf Tauris« hätte den Komponisten derselben kaum inniger gefreut, als mich und vielleicht manchen andern, den eine so erfreuliche Wahrnehmung ebenfalls entzückte. Mögen aber auch die Funken, die aus den zündenden Blitzen der Muse Glucks in die Brust der Zuhörer gefallen, zur dauernden Flamme erhabenster Begeisterung anwachsen, damit ihnen dieselbe als Leuchte diene gegenüber den Irrlichtern des »Mephistopheles« der Italiener, Deutschen und Franzosen, da in fast allen modernen Opern der Meyerbeerschen und Wagnerschen Epigonen der verneinende Geist Mephistopheles gar bedenklich herumspukt. G l u c k, M o z a r t und W a g n e r sei uns die göttliche Dreieinigkeit, welche heilige Drei zu Eins sich eigentlich erst in B e e t h o v e n konzentriert. Ihnen verdanken wir die höchsten Genüsse des

Lebens. Tiefstes Weh und wonnigster Jubel, die Qualen des Prometheus und die Seligkeit des Nirwana, jede menschliche Regung wird uns in den Tönen dieser Meister erschlossen; durch gänzliches Aufgehen in dieselben werden wir erst unseres bessern Seins bewußt. Ihre Melodien sind Genien, an deren Hand, über das dumpfe Hinbrüten der Alltäglichkeit hinweggeführt, wir einer Welt zuschweben, wie wir sie vielleicht nur in den seligen Träumen der Kindheit geahnt.

Nun zur Besprechung der Mitwirkenden. Ein jeder derselben erschien von seiner hohen Aufgabe erfüllt zu sein. Frau Materna gab die Iphigenia. Es kostete sie sichtliche Mühe, die Ruhe und Würde, selbst in Ausbrüchen höchsten Entsetzens den Charakter der Priesterin zu bewahren. Sie bezwang sich, so gut sie konnte, und es gelang ihr zum Teile, gegen ihr ungestümes Wesen mit Glück anzukämpfen. Wundervoll schön sang sie die berühmte Arie »O laßt mich Tiefgebeugte weinen!« (II. Akt). Dieses Tonstück ist wohl die herrlichste Blüte Gluckscher Melodie. Das Hoboensolo im Ritornell dieser Arie ist förmlich wie in Tränen getaucht. Welch' ungeheueres, herzzerschneidendes Leiden drückt sich darin nicht aus! Und nun gar im Verlaufe der Arie, wenn Singstimme und Hoboe abwechselnd oder im Verein ihre Klage aushauchen! wenn bei der Stelle: »Ihr leidet wie ich selbst« die kleinen Sekunden wie eisige Hände das schmerzdurchglühte Herz Iphigeniens rauh anfassen, daß man meint, es müsse dabei brechen — und doch die himmlische Duldung und Ergebung im Herzen! die erhabene Trauer im Auge! die sanfte Ruhe und Milde der heiligen Priesterin in jeder Bewegung! Diese Komposition ist so tief empfunden, daß schon bei den ersten vier Takten das Bild der wahrhaften Iphigenia dem geistigen Auge bemerkbar sein muß, soll der Zuhörer sie ganz in sich aufgenommen haben. Ich wüßte nicht, was im ganzen Gebiete der Musik dieser Arie gleichzustellen wäre: sie ist die erhabenste Offenbarung aus dem Reiche der Tonkunst.

Herr Reichmann war ein schauspielerisch wie gesanglich vollendeter Orest. Wie ausdrucksvoll, wie leidend sang er die Arie »Die Ruhe kehret mir zurück!« Wie bezeichnend sein Spiel! Nach dem vorhergehenden aufregenden Rezitative »Ihr Götter! zer-

schmettert mich!« das er mit imponierender Kraft hinausgerufen, und wobei sich das ganze Wesen des Verzweifelten im Innersten empört, das allmähliche unsichere Übergehen in den Zustand der Ruhe, der er ja nicht traut, die eigentlich auch keine Ruhe, sondern Müdigkeit infolge seiner Qualen ist, war von Herrn Reichmann meisterhaft ausgeführt. Seine Bewegungen waren matt, schlapp, sein Leib wie gebrochen. Er war müde. Diese Darstellung rechtfertigt auch die Zweifel seiner Fragen, ob dies die Ruhe sei. Und wenn Orest sich noch so oft vorlügt, die Ruhe kehre ihm zurück, so widerspricht ihm auch das Orchester, dessen aufregende Rhythmik nur zu deutlich die Reaktion der vorhergehenden Wutausbrüche in drastischer Weise schildert. Sehr schön zur Geltung brachte Herr Winkelmann (Pylades) die Arie »Nur einen Wunsch usw.« (II. Akt), ein würdiges Seitenstück zur G-Dur-Arie der Iphigenia. Etwas weniger in die Breite gezogen, wäre der ersteren nur zugute gekommen. Den Pylades zu singen, eignet sich Herrn Winkelmanns Stimme vorzüglich. Auch seine Maske gefiel mir, Pylades bekam durch sein glattes Gesicht etwas jugendliches, fast kindliches, was gegen die düstere Haltung des Orest sehr gut kontrastierte. Herr von Reichenberg (Thoas) irritiert uns geradezu durch seine fürchterliche Aussprache im Gesange. Da indes Thoas glücklicherweise nicht sehr in den Vordergrund der Handlung tritt, wars zu ertragen. Die Nebenpartien waren durch die Damen Frl. Hellmesberger, Kaulich und Hauser gut besetzt; hingegen Herr Gritzinger als skythischer Bote sein kurzes Rezitativ wie eine gereizte Henne heruntergackerte. Die Direktion sollte für die Besetzung kleiner Partien besser Sorge tragen. Mit Sorgfalt wurde die Oper von Direktor Jahn einstudiert. Chor und Orchester tat sein Bestes. Allem Anscheine nach dürfte die »Iphinenia auf Tauris« dem Repertoire einverleibt werden. Zu wünschen wärs.

Über Herrn Bötel läßt sich immer nur das Gleiche sagen: er hat eine wunderschöne Stimme und weiß mit derselben umzugehen. Sieht man von den schauspielerischen Mängeln des Gastes ab, so kann man mit warmen Interesse auf den singenden Raoul des Herrn Bötel, eingehen, das heißt, sofern die lyrischen Stellen

dieser Partie dem Gaste Gelegenheit bieten, seine üppige Stimme mit seinem etwas weichlichen Vortrag in Einklang zu bringen. So sang Herr Bötel die Romanze im ersten Akt außerordentlich schön, und konnte es auch gar nicht anders sein. Er brauchte nur schlechtweg zu singen, keine dem Charakter dieses Tonstückes angemessene Empfindung erst hineinzulegen, die involvierte schon seine Stimme. Das Organ im Sänger ist gleich den Instrumenten im Orchester, den Farben auf der Palette. Soll das Orchester Furcht und Schrecken ausdrücken, dürfte der Komponist schwerlich Flöten, Harfen und Triangel dafür verwenden, und will der Maler einen südlichen Himmel auf die Leinwand bringen, so wird er aller Wahrscheinlichkeit nach der blauen Farbe den Vorzug geben. Mit der richtigen Wahl in den Mitteln des Ausdruckes ist freilich nicht alles, aber doch so viel getan, der Phantasie gerade nicht die Flügel abuzschneiden; sie wird dadurch mindestens angeregt, der Absicht des Künstlers zu folgen und dies in desto höherem Grade, als Mittel und Zweck sich ergänzen. Wenn es z. B. unserem vortrefflichen Hablawetz gelingt, dem Lindwurm in Richard Wagners »Siegfried« die charakteristischen Töne zu entlocken, so liegt das an seiner rauhen, borstigen, hohlen Stimme. Die Phantasie des Zuhörers wird beim ersten Erklingen dieser barbarischen Laute allsogleich geschäftig, dem Lindwurm wirkliches Leben einzuhauchen, ihn mit den Augen Mimes (denn wo fände sich heutzutage ein Siegfried? Der ist wohl mit dem einen und einzigen Siegfried nach Walhall gewandert; allerdings gibt es — zwar nicht aus dem Stamme der Wälsungen — heutzutage eine ganz erschreckliche Anzahl Siegfriede, die aber leider nicht aussterben wollen, aber auch schwerlich in Walhall eingehen dürften, selbst nicht gegen hohes Entree, trotz der Goldgier der Götter) zu betrachten, d. h. Furcht zu empfinden. Bei Herrn Winkelmann hinwiederum kann der weinerliche Beigeschmack im Organ dieses, im übrigen sehr verdienstvollen Sängers, zumal wenn derselbe Heldenrollen gibt, mitunter störend wirken, hingegen das einschmeichelnd Weiche, Überströmende im Timbre der Stimme des Herrn Reichmann den meisten der von diesem Sänger kreierten Rollen ungemein zu statten kommt. Aus diesen wenigen

Beispielen dürfte zu ersehen sein, wie das Organ an und für sich einen integrierenden Teil der Vorstellung eines Charakters ausmacht, und daß das Organ im Bunde mit der persönlichen Erscheinung als die notwendigen Vorbedingungen einer wahrhaft charakteristischen Darstellung gelten müssen.

Bei leidenschaftlichen Ausbrüchen, heftigen Akzenten, erschütternden Gemütsbewegungen, Affekten überhaupt, seien dieselben von welcher Beschaffenheit immer, tritt der Vorsteller so weit in den Hintergrund, als die Gewalt der Affekte den ganzen Menschen mehr oder weniger beherrscht. Der Darsteller tritt nun an seine Aufgabe heran. Derselbe verhält sich zu dem Vorstellenden wie die Idee zu dem Werkzeug, das dieselbe verlebendigt. Ist dieses Werkzeug dem Musiker das Instrument, so ist es dem Maler der Stift, nicht einmal der Pinsel, dem ersteren das dürftigste Klavier, nicht das Orchester, dem Sänger nicht das dem Darsteller zugute kommende charakteristische Organ, sondern ein solches überhaupt. Dieses scheinbar fast gänzliche Zurücktreten der Vorbedingungen kann aber nur im Falle der vollkommensten Darstellung dem Zuhörer vergessen gemacht werden, wie eine orchestral gedachte musikalische Idee, wenn dieselbe an sich nur gewaltig und beredt genug ist, die Mängel des Orchesters uns nicht empfinden läßt. Freilich ein so vollkommener Darsteller darf nun von der Natur nicht einseitig begabt worden sein. Es gehört der geniale Instinkt, wie er nur den größten Geistern eigen, dazu, denn selbst der durchdringendste Verstand eines Minderbegabten kann durch noch so kluges Abwägen der Kontraste, Sondern des Nebensächlichen von dem Wesentlichen, durch Berechnen und Experimentieren der Wahrheit nie so nahe kommen, als das durch die kecke Sicherheit des Griffes ins Richtige sich auszeichnende Genie . . . . .

Mein Gott, da hab' ich was schönes angestellt! Wo bin ich denn hingeraten? Ich sollte ja über die »Hugenotten« referieren. — Nun, die hören wir ja ohnehin oft genug, die Besetzung dieser Oper bleibt sich in den Hauptträgern der Rollen auch so ziemlich gleich und über Herrn Bötel, dünkt mich, wäre, im Grunde genommen, auch nichts mehr zu sagen. — »Also!« (das ist ein Zitat).

Da es an Raum gebricht, will ich nur den bedeutenden Erfolg des Bülowschen Orchesterkonzertes konstatieren. In der nächsten Nummer soll ein ausführlicher Artikel über die Vorzüge und Mängel des Orchesters und über den Dirigenten desselben folgen. Dem Philharmonischen Konzerte beizuwohnen, war Referent verhindert

Hugo Wolf.

30. November 1884.

Konzerte der Meininger Symphonie-Kapelle.

Im ersten Konzerte wurden ausschließlich Werke von Beet hoven gespielt. Zwei Ouvertüren (zu Koriolan, zu Egmont), zwei Symphonien (1. und 5.), die große Fuge für Streichquartett (Op.133, vom Streichorchester ausgeführt) und ein Rondino für Bläser. Man sieht, der Tisch war reichlich gedeckt; die Kost aber auch würzig, bis auf die große Fuge — ein mir unverständliches Tonstück — auch leicht verdaulich. Daß die Kapelle Außerordentliches leiste, war zumal an dem Vortrage des Rondino, worin sich die Bläser als Solisten produzierten, ganz besonders ersichtlich. Über das wechselseitige Verhalten des Orchesters zu seinem Dirigenten und so vice versa wurde bereits an anderer Stelle unseres Blattes berichtet. Referent weist, Wiederholungen vorzubeugen, darauf zurück. — Die Vorzüge dieser Kapelle gegenüber unseren besten Orchestern sind unbestreitbar, und was an ihr allenfalls auszusetzen wäre: das überwiegende Hervortreten der Blechinstrumente. Damit ist aber auch jeder Tadel erschöpft. — Das zweite Konzert begann mit einer Ouvertüre zu Genasts Drama »Bernhard von Weimar« von Raff. Ein höchst unselbständiges Opus, farb- und formlos, in seiner Anlage völlig äußerlich — kein Organismus — lauter verrenkte Glieder. Der lutherische Choral wird auf die sinnreich grausamste Art durch einen verzwickten Kontrapunkt gefoltert; auch das Mittelthema mit den Vorschlägen in den Holzbläsern bringt einem die Nürnberger Folterkammer lebhaft in Erinnerung — Reibeisen, Beißzangen u. dergl. edles Geräte. Und gar der Marsch zum Schluß des Stückes! Da marschieren sämtliche Krüppel aus dem 30jährigen Kriege hungrig und frierend an dem

mitleidigen Auge vorüber, und unwillkürlich greift man in die Tasche, um ihnen ein Almosen zu verabreichen, so traurig siehts um diesen Marsch aus. Aus dieser Folterkammer gelangt man mit dem Brahmsschen D-moll-Konzert allerdings ins Freie, aber dieser Freiheit wird keiner recht froh, ausgenommen unsere Kritik und was sich darauf reimt: die Klique. Durch diese Komposition geht eine Luft, so eisig, naßkalt und neblig, daß einem das Herz erfrieren, der Atem benommen werden möchte; 'nen Schnupfen könnt' man sich dabei holen. — Ungesundes Zeug. Herr von Bülow spielte den Klavierpart meisterhaft, das Orchester begleitete ohne Dirigenten! exakt. Wie vertraut muß dasselbe mit seinem Dirigenten sein, um solche Kunststücke wagen zu können! — Förmlich wie neugeboren fühlten sich alle, als nach dem Brahmsschen Konzert die Freischütz-Ouvertüre angestimmt ward. Man merkte dies an dem rasenden Beifall des Publikums. Die Ouvertüre wurde aber auch darnach gespielt. Gleich die Einleitung: breit und ausdrucksvoll; adagio, wie die Vorzeichnung lautet. Im Theater allerdings wird ein adagio nicht respektiert, alles andante. 's ist keine Zeit zu verlieren, heißts da, nur schnell, nur schnell. Der Teufel sitzt euch ja noch nicht im Genick, wartet wenigstens bis dahin, es sind nur fünfundzwanzig Takte, — dann in Gottes Namen eilt dem Höllenrachen des molto vivace entgegen! Umsonst, alles umsonst: Adagio, — andante, all Eins! vorwärts! — Der Besonnene zuckt die Achseln; ein anderer beißt sich vielleicht den Daumen ab — der Daumen ist hin — das Übel bleibt.

Der freudigen Stimmung nach den verhallten Jubelklängen der Freischütz-Ouvertüre wurde alsbald ein Dämpfer angesetzt: Brahms' F-dur-Symphonie kam an die Reihe. Als Symphonie des Herrn Dr. Johannes Brahms ist sie zum Teile ein tüchtiges, verdienstliches Werk; als solche eines Beethoven Nr. 2 ist sie ganz und gar mißraten, weil man von einem Beethoven Nr. 2 alles das verlangen muß, was einem Dr. Johannes Brahms gänzlich fehlt: Originalität. Brahms ist ein Epigone Schumanns, Mendelssohns und übt als solcher auf die Entwicklung der Kunstgeschichte etwa einen Einfluß aus, wie der verstorbene Rob. Volkmann, d. h. er hat für die Kunstgeschichte ebenso wenig Bedeutung

als Volkmann, also auch keinen Einfluß auf dieselbe. Er (Brahms) ist ein tüchtiger Musiker, der sich auf seinen Kontrapunkt versteht, dem zuweilen gute, mitunter vortreffliche, zuweilen schlechte, hie und da schon bekannte und häufig gar keine Einfälle kommen. Brahms ist einem versprengten Emigranten aus der Zeit der französischen Revolution zu vergleichen und wahrhaftig! darin ähnelt er ganz den beiden Emigranten im Drama »Napoleon«, von denen Grabbe folgendes charakteristisches Bild entwirft: »Welche Rockschöße, welche Backentaschen, welche altfränkische Mienen und Gedanken, welche Gespenster aus der guten alten und sehr dummen Zeit! Von der Revolution und ihren blutigen Jahren wissen sie nichts; sie aber sind geblieben, wie bisweilen der Bergstrom verbraust und das Gräslein bleibt und vielleicht darum sich für stärker hält als die Fluten, welche es eben noch überschütteten und die Ufer auseinanderrissen. Nicht einen Strohhalm weit sind sie aus sich und ihrem stolzen Wahn herausgegangen« . . . . . usf. Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, die Führer der revolutionären Musikbewegung nach Beethoven (in welcher Periode Schumann ja selbst einen Messias erhofft und sogar in — Brahms!) sind an unserem Symphoniker spurlos vorübergegangen; er war oder stellte sich blind, als der erstaunten Menschheit die Augen vor dem strahlenden Genie Wagners auf- und übergingen, als Wagner, gleich Napoleon, von den Wogen der Revolution getragen, dieselben durch sein Machtgebot in neue Bahnen lenkte, Ordnung schuf und Taten verrichtete, die ewig im Gedächtnisse der Menschheit fortleben werden. Aber der Mann, der drei Symphonien schrieb und wahrscheinlich beabsichtigt, noch weitere sechs diesen dreien folgen zu lassen, kann von einer solchen Erscheinung nicht betroffen worden sein, denn er ist nur ein Überbleibsel uralter Reste und kein lebendiges Glied in dem großen Strom der Zeit. — Wie man Anno dazumal Menuett getanzt, bzw. Symphonien geschrieben, schreibt auch Herr Brahms Symphonien, mag derweil vorgefallen sein, was will. Er kommt wie ein abgeschiedener Geist wieder in seine Heimat zurück, wackelt die schwankende Treppe hinauf, dreht mit vieler Mühe den verrosteten Schlüssel um, der die geborstene Tür zu seiner verödeten Behausung

knarrend öffnet, und sieht mit abwesendem Blick die Spinnweben ihren luftigen Bau betreiben und den Efeu zum trüben Fenster hereinstarren. Ein Bund vergilbten Notenpapiers, ein bestaubtes Tintenfaß, eine verrostete Feder erregen seine Aufmerksamkeit. Wie im Traum wankt er einem altväterischen Lehnstuhl zu und sinnt und sinnt und kann sich auf nichts rechtes besinnen. Endlich dämmerts in ihm: er gedenkt der guten, alten Zeit, der alle Zähne ausgefallen, die wacklig und runzelig geworden ist und wie ein altes Weib schnarrt und plappert. Lange lauscht er dieser Stimme, diesen Lauten, — so lange, bis es ihm endlich dünkt, als hätten dieselben sich zu musikalischen Motiven in seinem Innern gestaltet. Mühevoll greift er nach der Feder, und was er aufschreibt — wahrhaftig! 's sind Noten, eine Menge Noten. Diese Noten werden nun regelrecht in die gute, alte Form gestopft, und was dabei herauskommt, ist — eine Symphonie. So wäre, nachdem Herr Brahms es unterlassen, zum besseren Verständnis seiner Symphonien ein Programm vorauszuschicken, für ein solches Sorge getragen. Dasselbe beschränkt sich allerdings nur darauf, den Grundton seiner Symphonien zu charakterisieren; ein spezielles Programm auf Grund dieses allgemeinen hin zu erdichten, dürfte aber selbst den aufrichtigsten Verehrern der Brahmsschen Muse nicht gelingen.

Hugo Wolf.

7. Dezember 1884.

Letztes Konzert der Meininger Symphonie-Kapelle.

Eingeleitet wurde dasselbe mit der Ouvertüre zu Byrons »Korsar« von Hektor Berlioz. Die Komposition steht nicht auf der Höhe der großen Orchesterwerke des genialen Franzosen, und es ist bezeichnend genug, wie Berlioz, der sonst die glühendsten Farben auf seiner Palette vereinigt, dem orchestralen Kolorit dieser Ouvertüre so wenig Charakter verleihen konnte, als wäre der Komponist nicht mit seinem farbendurchsättigten Pinsel, sondern mit einem nassen Schwamm über seine Gemälde gefahren. (Womit mag wohl Herr Brahms über seine Symphonien fahren, wenn er an das Instrumentieren derselben geht, da der (sehr ausnahms-

weise!) nasse Schwamm Berlioz', gegen die Brahmssche Instrumentationsweise gehalten, noch immer ein Makartscher Pinsel ist?) Berlioz konnte dem Korsar nicht jene instrumentalen Naturlaute abgewinnen, wie z. B. dem marche des pélerins aus der Harold-Symphonie, der scène d'amour aus Romeo und Juliette, der scène aux champs aus der Symphonie phantastique, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil ihm das einzig wahre und charakteristische Motiv nicht eingefallen ist. Ohne das richtige Motiv ist's aber um die schönste Instrumentation getan. (Herr Brahms ist klug und instrumentiert daher wohl mit Absicht schlecht, um nebenbei auch noch jeden Schein zu vermeiden, als wolle er die Armut seiner Ideen durch eine farbige Instrumentation vertuschen? Dafür ist er letzthin auch touchiert worden. »Touchiert?« Ja, von Trompeten und Pauken! »Sehen Sie, sehen Sie, so wird die Ehrlichkeit belohnt, — ja, ja, noch gibt es eine Gerechtigkeit auf Erden, Komponisten! mit der Devise: Ehrlich währt am längsten, wenn (Gedanken-)armut keine Schande ist, läßt sich jetzt lustig komponieren; touche wird billig, Klaque zahlt die Klique. Trompeten und Pauken, und klick-klack, je nach dem Übereinkommen länger oder kürzer, heftiger oder sanfter für wohlfeile Ware, aber immer ehrlich instrumentiert. — Komponisten! Welche Aussichten! Heraus mit euren Klavier-, Violin- und Baßgeigen-Konzerten. Hat einer eine Symphonie komponiert, darin ein tragisches Motiv vorkommt, das sich wie ein »konvulsivischer Wurm« windet, — wenn es auch nichts taugt, her damit! Sie ist noch immer nicht schlecht genug, antrompetet, ausgepaukt zu werden, O! eine Unschuld in Ketten müßte den empfindsamsten Werter in eine Tigerlaune versetzen gegen den herzzerquetschenden Anblick, die Gedankenarmut durch Paukenwirbel und Trompetenstöße gefeiert zu sehen. »Aber — was Sie da von Gedankenarmut faseln! Sie werden doch nicht so naiv sein wollen und glauben, daß ein Komponist seine Ideenarmut sich eingestehen wird? Daß man Herrn Brahms deshalb antrompetet, weil man ihn für einen erfindungsarmen Komponisten hält? Im Gegenteil, man vermutet Tiefsinn in ihm, unergründlichen, noch nie dagewesenen, hirnversengenden Tiefsinn.« Hirnversengenden? »ja, die Kritik

findet es so«, ach! deshalb — hm, hm — 's wird schon so sein. — Freilich, freilich! ja, die Kritik!

»O die ist klug und weise
Und sie betrügt man nicht.«)

Ob sie sich selber, oder ob sie das Publikum betrügt? Zurück zu Berlioz. Das Hauptthema der Ouvertüre gibt sich wohl pompös, aber doch nur, wenn die Posaunen ihm ihre Stimme leihen; in den Holzbläsern und Violinen klingt dasselbe fast banal. Berlioz mag die heldenhafte Gestalt des Korsaren geschaut haben, gesprochen hat sie zu ihm nicht. Ergrimmt über das trotzige Schweigen der heraufbeschworenen Erscheinung mag der Komponist sie wohl mit jener prahlerischen Phrase angefahren haben, deren innere Hohlheit durch die äußere Pracht der Posaunen nur schlecht verdeckt wird, die uns so nüchtern berührt und die wahrscheinlich auch das Phantom dem traumsüchtigen Auge des Komponisten, noch ehe er den Blick desselben gewahrt, entrückt haben dürfte, da kaum anzunehmen ist, daß der gewaltige Korsar eine solche Gemeinheit sich gefallen lassen konnte. So windet sich die Phrase ziemlich kläglich durch die Ouvertüre und anstatt, daß die Gestalt selbst ganz unmittelbar zu uns spräche, bemüht sich Berlioz, derselben Worte in den Mund zu legen, die ihrem Wesen entschieden fremd bleiben mußten. Die Folge war, daß er das landschaftliche Kolorit auch nicht präzis genug fixieren konnte, und dasselbe steht doch in inniger Beziehung zu den Kämpfen und Leiden des Helden. Wie himmelhoch erhaben über diese Korsar-Ouvertüre steht nicht Wagners Ouvertüre zum »Fliegenden Holländer«! Wie vieles ließe sich zu gunsten der letzteren über die erste noch sagen! aber keine Abschweifungen mehr. — Die zweite Nummer war: Brahms' Klavierkonzert in B-dur, vom Komponisten selber gespielt!

†

Wer dieses Klavierkonzert mit Appetit verschlucken konnte, darf ruhig einer Hungersnot entgegensehen; es ist anzunehmen, daß er sich einer beneidenswerten Verdauung erfreut und in Hungersnöten mit einem Nahrungs-Äquivalent von Fenstergläsern, Korkstöpseln, Ofenschrauben u. dgl. mehr sich vortrefflich zu helfen

wissen wird. Mit den Augen eines löblichen Sanitätskollegiums betrachtet, ist das Brahmssche B-dur-Konzert ganz gewiß nicht zu unterschätzen, — einstweilen unterliegt dessen Wertschätzung freilich noch der Begutachtung einer musikalischen Kritik, die so fromm, so human, so Brahms-vergötternd sie sich auch gibt, an wahrem Christentum der meinen noch lange nicht nahe kommt, denn ich habe, da an der Musik dieses Werkes leider nichts zu loben war, sofort auf seine, ihm innewohnende Heilkraft bezüglich einer radikalen Magenkur hingewiesen und die Nützlichkeit betont, die dem Staate im Falle einer Hungersnot aus dem Genusse des Sprudels dieser Brahmsschen Melodienquelle erwachsen dürfte.

Da ferner ein Musikreferent doch zuweilen auch über Musik schreiben soll, glaubte ich, am besten zu tun, mit einem andächtigen Kreuz an dem den Qualen des Scheintodes verfallenen Werke voll trauernden Mitleides vorüberzugehen und ihm die ewige Ruhe zusamt den ewigen Freuden des Himmelreiches aus vollem Herzen zu wünschen, welches letztere aber doch so lange noch unterbleiben möge, bis sich die Musikwelt den Magen gründlich daran verdorben oder aber durch dieses Konzert so gestählt worden ist, daß wir eine Hungersnot mit Lachen und Scherzen begrüßen können. —

Folgte eine »Faust-Ouvertüre« von Rich. Wagner. Diese bedeutendste Schöpfung der Nach-Beethovenschen Musikperiode wurde durch H. von Bülows Taktstock in womöglich noch geistvollerer Weise, als durch seine vortreffliche Broschüre interpretiert. Ist das ein Stück! lang ist es nicht und gevierteilt ist's auch nicht; es ist ja keine Symphonie, nur eine Ouvertüre, freilich »eine Faust-Ouvertüre«. Und trotzdem dieses Werk nur eine Ouvertüre ist, steht es auf dem Gebiete der Musik wie ein Leuchtturm über den Sandbänken des absoluten Musikgeräusches unserer viersätzigen Symphonien, Konzerte, Serenaden, Suiten usf. Wer nicht stranden will, sehe nach diesem Licht. Keine trugsinnende Zauberin spinnt darin; es ist ein milder, starker, ernster Geist, der euch seine hellen Strahlen zusendet, wie rettende Taue der Schiffmann den Ertrinkenden. — Daß dieses Werk nur mit verzückter Begeisterung (wie Beethovensche Symphonien) aufgenommen werden konnte, ist selbstverständlich.

Variationen für Orchester von Herrn Brahms über ein Thema von Haydn legen ein beredtes Zeugnis ab für die eigentliche Begabung Brahms': die der kunstvollen Mache. Aufs Variieren von gegebenen Themen versteht sich Herr Brahms wie kein anderer. Ist doch sein ganzes Schaffen nur eine große Variation über die Werke Beethovens, Mendelssohns und Schumanns. Ja, wenn man sämtliche Werke von Brahms in diesem Sinne beurteilen würde — und ich halte diesen Standpunkt für den einzigen richtigen — dann lasse auch ich Brahms neben Beethoven gelten, und das Einmaleins kommt dabei auch wieder zu Ehren. Mit der achten Symphonie von Beethoven verabschiedete sich Hans von Bülow vom Wiener Publikum, das, dem aufgeregten Künstler stürmisch applaudierend, die linke Backe hinhielt, nachdem ihm die im vorhergehenden Bülow-Konzert von dem Künstler applizierte moralische Ohrfeige auf der rechten gut bekommen zu haben schien*). Trotzdem ließ sich Bülow durch diese christliche Gesinnung zu beleidigenden Äußerungen nicht erweichen. — Schließlich einiges über die Brahms-Enthusiasten. In erster Linie waren es Leute, die in Enthusiasmus machen. Ihr gewohnter Aufenthalt ist die vierte Galerie in der Oper; diesmal bewegten sie sich auf ziemlich ungewohntem Terrain, aber trotzdem mit nicht üblem Erfolg. Von wo aus die Einladung: »Ihr Römer kommt zu applaudieren« ergangen war, ist mir nicht bekannt. Vielleicht war es nur ein ganz zufälliges Erscheinen Cäsars und seiner Getreuen, um sich zu »bilden«, oder handelte es sich um eine Generalprobe, die einer bevorstehenden Schlacht im Opernhause galt? — Dann gibt es Enthusiasten, die wirklich an Brahms glauben. Deren Anzahl ist wohl gering. Welche, die nie an ihn glauben, aber beständig für ihn reden und — schreiben. Sind schon häufiger! Welche, die Brahmssche Musik in den Tod hassen, aber, weil

*) Bülow hatte in einer Rede begründen wollen, warum er statt der am Programm stehenden Beethovenschen Egmontouvertüre die akademische Ouvertüre von Brahms spielen lassen wolle. Das Publikum aber bestand auf Egmont. Worauf Bülow achselzuckend bemerkte: wenn ein Publikum 1810 die Wahl zwischen Beethoven und Weigl gehabt hätte, würde es auch Weigl vorgezogen haben (Anm. d. H.).

die Zeitungen sie loben, dafür schwärmen. Sind zahlreich. Welche nun, die Nullen, ja Luft sind, trotz der hübschen Bäuche, die sie mitunter tragen, und sich an einen Mann, von dem viel gesprochen wird, anhängen, damit sie als Nullen hinter der Einheit einhertrabend — gehts nicht mehr beim Wagner, muß der Brahms genügen — was gelten sollen! Sie tragen heute die Jakobinermütze, morgen den Jesuitenhabit, übermorgen den Frack, um überübermorgen als Sanskulotten herumzulaufen. Sie wechseln ihre Gesinnungen mit der Leibwäsche und tragen dieselbe zur Schau, wie die Damen ihren Putz. Sie sind auf den Schein hergerichtet und werfen, im Sonnenlichte wandelnd, keinen Schatten. Sie schwätzen viel, verstehen wenig und können nichts. Sie sind eben nichts. Aber alles verträgt der Mensch eher, als nichts zu sein. Sie haben einen Titel. Ist er echt? Ach, ich fürchte, er ist es nicht. Aber ohne Beruf, ohne gebührenden Titel, nur durch einen wohlklingenden Namen sein Dasein zu verschönern — es ist hart, ich gestehe es ein. Sie legen sich also unter jeder Bedingung einen Titel bei, um die Verächtlichkeit, die sie über sich selbst empfinden, weniger fühlbar zu machen, denn etwas muß man doch sein oder — verzweifelte Geschichte! — wenigstens was zu sein — scheinen.

Hugo Wolf.

13. Dezember 1884.

»Tristan und Isolde« von Richard Wagner.

Herr Vogl aus München gab den Tristan oder, mit Herrn Vogl zu reden, den Trrristan. Gegen dieses ununterbrochene Gerassel, wie beispielsweise in dem sich steigernden Verlauf des Sühneids: Tr(rr)ug des Her(rr)zens! Tr(rr)aum der(rr) Ahnung ew'ger(rr) Tr(rr)auer(rr)! einz'ger(rr) Tr(rr)ost! usw. muß das höllische Geräusch des hinfälligsten, ungeschmiertesten Stellwagens in Kohäsion mit unserm tückischen Straßenpflaster als ein wahrer Ohrenschmaus gelten. Den Zuhörer überkommt dabei die Empfindung, als müßte er Mühlräder kauen, und das ist doch wahrlich eine harte Zumutung. Freilich sollte unsere Empfindlichkeit gegen derlei Übelstände schon ziemlich abgestumpft sein,

da Herr von Reichenberg sich alle erdenkliche Mühe gibt, das Publikum an geräuschvolle Konsonanten zu gewöhnen. Die Hälfte dieses überflüssigen Zischens und Raspeln des Herrn von Reichenberg käme hinwiederum Herrn Schittenhelm zugute, der fast keine Konsonanten ausspricht. Von dem einleitenden Gesang des jungen Seemanns vernehmen wir nur folgendes Bruchstück: We(st)wär(ts) schwei(ft) der Bli(ck), o(st)wä(rts) st(r)ei(cht) da(s) Schi(ff). Die eingeklammerten Buchstaben werden erbarmungslos verschluckt. Wer nun die Dichtung nicht im Kopfe oder bei der Hand hat, der dürfte eher den Diskurs der Spatzen, auch ohne vorhergehenden Genuß zauberkräftigen Drachenblutes, verstehen, als aus dem angeführten unsinnigen Wischiwaschi klug werden.

(Herr Schittenhelm sympathisiert in diesem Punkte ganz auffallend mit dem spanischen König in dem ungemein witzigen und burlesken Operntext »Der Cid« von Grabbe, darin sich der Darsteller des Königs folgendermaßen vernehmen läßt: »Die deutschen Rezitative sind immer schwerfällig; das tut die Härte der Sprache, die noch immer zischt, wie die Schwerter der Völkerwanderung im Kampf. Darum laß' ich das meinige hier aus«. Herr Schlittenheim ist allerdings bescheidener als dieser König, denn er gibt sich zufrieden, die Konsonanten allein wegzulassen. Was anders wär's, wenn jemand mit der lukrativen Stellung des Opernsängers die Würde der Baronie vereinigt. Der macht es dann wohl wie der König, d. h. er ließe sein Rezizativ, oder was er sonst will, ohne weiteres einfach weg. Käme nun einer, der sich die unerhörte Courage nähme und, wie es im Text weiter heißt, dem Rebellen entgegnete: »Das dürfen Sie nicht, Sie beziehen 13 000 Taler jährliche Gage!« — und der andere replizierte: »Das ist ja der Grund, weshalb ich mich nicht geniere!« — so hat das seine Richtigkeit, wie die Erfahrung lehrt. Die Sache nimmt ihren ruhigen Gang, während die Moral aus dieser Geschichte wie ein von seinem Herrn verleugneter Hund betrübt daneben läuft, dem Recht zwar folgend, von Recht und Unrecht aber mit Fußtritten traktiert und zum Teufel gejagt wird.)

Um wieder auf Herrn Vogl zurückzukommen, dürften unserem Publikum die Vorzüge dieses Sängers noch von seinem letzten

Gastspiele her im Gedächtnisse haften. Daß seine Stimme diesmal nicht hell genug klang, ist kaum der Erwähnung wert. Wunder aber nahm es mich, wie ein so geistreicher und fein kalkulierender Darsteller den liebestrunkenen Tristan vom trotzig entsagenden im ersten Akte durch sein Spiel so wenig zu unterscheiden vermochte. Breite, gemessene, ruhige Bewegung sind dem Darsteller des Tristan in der vor dem Genuß des Liebestrankes stattfindenden Szene zwischen Tristan und Isolde um so mehr anzuraten, als Tristans wahre Gefühle durch jedes seiner Worte Lügen gestraft werden, wie diese ganze Szene nur eine maskierte Liebeserklärung beider ist, wobei Tristan die täuschendere Maske zu nehmen sich veranlaßt sieht, während Isolde, auf die kein Zwang von außen einwirkt und die sich eigenwillig einen Feind in ihrem Innern schafft, dem sie ja nur schlicht zu gestehen braucht, was sie für ihn empfindet, anstatt aus Liebe ihm ihren Haß zu zeigen, ihre wahren Gefühle nicht so gut zu verbergen weiß. Nach dem Genuß des Liebestrankes demaskieren sich endlich ihre Herzen. Die überströmenden Ausrufe: Tristan! Isolde! haben für sie nicht mehr Sinn und Bedeutung, als die vorher zwischen ihnen gewechselte zänkische Silbenstecherei (ein hübsches »Zank-Duett«, meine Herren Kritiker, nicht wahr?) Furcht, Ehrfurcht, — Gehorsam, Unsitte, — Sitte, Sittsamkeit, — Tristan, Tantris. Die Empfindung blieb dieselbe, nur der Standpunkt war ein anderer.

Nun, Herr Vogl hat von dem Momente dieser unheilvollen Wendung an, darüber schon der Todesengel seine schwarzen Fittige breitet, sein Spiel nicht im mindesten modifiziert. Die Selbstvergessenheit und Blindheit der Welt gegenüber, die daraus entspringende Waghalsigkeit und sorglose Zuversicht auf die Treue Melots, die Nacht, in die sich der dem Zauber Frau Minnes Verfallene krampfhaft einspinnt, der dem tückischen Tag entflohen zu sein wähnt, weil er ihn nicht sehen will — der Tristan darf äußerlich nicht mehr derselbe sein, wie ihn Herr Vogl vor dem Genuß des Liebestrankes so trefflich darzustellen wußte. Die immer mächtiger aufkeimende Liebe für Isolde, gegen die Tristan mit Trotz und zuletzt mit Herbeiziehung krankhaftester moralischer Ausflüchte ankämpft, bricht endlich gleich dem zügellosen

Bergstrom, dessen wilde Fluten jedes Hemmnis mit in den Abgrund reißen, mit elementarer Gewalt durch — Sitte, Ehre, Dankbarkeit, Treue, alles verleugnend. Das ist, meine ich, ein anderer Tristan, als wie Isolde ihn zu Anfang des ersten Aktes schildert: »Der meinem Blick den seinen birgt, in Scham und Scheue abwärts schaut.« Herr Vogl allerdings spielte ihn — so wenigstens schien es mir — den ganzen ersten Akt hindurch im Sinne der dem unholden Tristan grollenden Isolde und beging dadurch einen argen Fehler. — Frau Materna sang und spielte die Isolde vielleicht nie so schön als diesmal. Eine wahrhaft erquickende Leistung. Wolle Frau Papier (Brangäne) doch auch piano mitunter singen, ihre herrliche Stimme wird dann noch weit mehr die Zuhörer entzücken; zu wenig Nüancen erzeugen Monotonie, auch bei noch so schönem Stimmaterial. Wie nur Herr Kapellmeister Richter es ruhig hingehen lassen kann, daß Herr Sommer in den Versen: »Sein Haupt doch hängt im Irenland, als Zins gezahlt von Engeland« die Stelle »im Irenland« und »von Engeland« durch Hinüberziehen des g auf d und des a auf es verstümmelt? Ich habe schon einmal auf diesen Schlendrian hingewiesen, wenn ich schon wußte, daß meine Stimme ungehört verhallen werde, und ich völlig überzeugt bin, daß meine Mahnung auch jetzt in den Wind gesprochen sein wird. — Herr Scaria kann alles, wenn er will. Oft will er nicht, diesmal aber wollte er, »und wie er wollt« (man nehme mir die Variante nicht übel) »so konnt' er's«. Sein König Marke ist kein Kartenkönig, sondern ein gar lebendiger und von der Natur gut bedachter Herr, wenn er auch bei seinem Erscheinen dem überraschten Tristan nicht sofort den Spieß zwischen die Rippen rennt, wie mancher Kritiker es gewünscht.

Hugo Wolf.

21. Dezember 1884.

Was Herr Vogl als Loge im »Rheingold« von Richard Wagner geleistet, spottet jeder Beschreibung. Es war eine schauspielerische Großtat, wie sie der kongenialen Leistung eines Niemann als Tannhäuser, eines Schnorr von Karolsfeld als Tristan (das Zeugnis

Richard Wagners muß uns, die wir den allzufrüh Verstorbenen nicht gehört, als maßgebend gelten) ebenbürtig zur Seite steht. Freilich sind diese drei Charaktere in ihrer Anlage und Entwicklung grundverschieden (bei Loge kann man von einer Entwicklung gar nicht reden), infolgedessen man jeder dieser Gestalten gegenüber einen andern Standpunkt einzunehmen hat. Gewiß ist, daß die Durchführung der Rolle des Tannhäuser an den Darsteller die schwierigsten Anforderungen stellt. Welchen Wandlungen ist nicht der zwischen höchster Genußsucht und tiefster Askese taumelnde Minnesänger unterworfen! Welche Welt von Affekten liegt nicht zwischen diesen beiden Polen menschlicher Erkenntnis! Was mußte nicht alles auf ihn einwirken, sein Wesen so zu erschüttern, einen solchen Umschwung in ihm hervorzurufen! Der nur geistreiche Darsteller ist dieser Rolle gegenüber verloren. Mit künstlichem Feuerwerk kommt man derselben nicht bei. Eine vulkanische Natur, wenn sie auch Schlacken auswirft, — die aber nicht erst eines besonderen Anstoßes von außen bedarf, um sich zu entladen, sondern in sich selbst so viel gärende Elemente birgt, um, einmal aus der gewohnten Bahn geschleudert, bei dem geringsten Widerstand in verheerender Weise auszubrechen, dies scheint uns der Grundzug im Wesen Tannhäusers zu sein. Das ungestüme Naturell Niemanns war prädestiniert, dem Charakter des Tannhäuser sich in einer Weise zu amalgamieren, daß wir nur den Namen dieses Künstlers auszusprechen brauchen, um mit demselben sofort auch die Vorstellung des ritterlichen Minnesängers zu verbinden. Die Auffassung dieser Rolle, wie sie Niemann wiedergiebt, ist typisch für den Tannhäuser geworden, ebenso wie die des Tristan durch die Wiedergabe Schnorr von Karolsfelds — und als jüngster im Bunde — die des Loge durch die unvergleichlich schlagende Charakterisierung des Herrn Vogl. Es wäre gewiß nicht uninteressant, eine Parallele zwischen diesen drei Gestalten und diesen drei wunderbaren Darstellern, die in je einer dieser Rollen ihr Bestes gaben, zu ziehen; nur der Mangel an Raum kann mich von diesem Vorhaben abbringen. Sollte sich in flüchtigen Umrissen das Verhältnis dieser drei Charaktere zueinander andeuten, so möchte ich sagen: der Dichter hat die Gestalt des Tannhäuser nicht mit einem

Schlag fertig hingestellt, sondern dieselbe erst nach und nach vor unsern Augen entstehen lassen. Tannhäuser erregt unser höchstes Interesse erst im Verlaufe der Handlung. Wie eine Hauptfigur im Bilde erst wirkt, wenn kein Strich an dem Ganzen mehr fehlt, ja, wenn der goldene Rahmen das Ganze erst abschließt, so hängt das Interesse für unsern Helden von seiner äußern und innerlichen Beziehung zu seiner Umgebung, deren Folie er notwendigerweise bedarf, ab. Aus dem Bilde herausgenommen, verliert er alle Bedeutung, weil wir, um innerliche Vorgänge erfassen zu können, immer die notwendige Veranlassung zu denselben vor Augen haben müssen. In bei weitem geschwächteren Grade gilt das von Tristan, der, mit dem ihn charakterisierenden Motiv eintretend, im Grunde genommen schon das ist, was er hernach zu werden scheint. Völlig für sich nur bestehend und uns sofort verständlich springt uns aber die Gestalt Loges in die Augen. Wagner hat an derselben nicht gezeichnet, nicht gemalt, nicht gemeißelt. Zwei Striche, so! und so! und wie ein Blitz züngelt diese merkwürdige Gestalt auf, fix und fertig, der Höllensohn, halb Ase, halb Riese, mit der tückisch verschlagenen Miene, dem beständig skurrilen Lächeln um den Mund, den listig zwinkernden Augen, den stets schnippchenschlagenden Bewegungen, sei's mit den Füßen, mit dem Kopfe, mit den Händen, mit den Fingern, mit dem feuerhaarigzüngelnden Kopfputz, dem brennend roten Mantel um den halbnackten Leib — — ja, Loge wars, der Gott des Feuers, Lohe, feurige, versengende Lohe, nie rastend, in steter Bewegung, wie sein Element, das er verkörpert. War das noch Herr Vogl? Ich glaube nicht, sonst hätte ich ihn an seinem »rr« erkennen müssen. Es war Loge selber, der aus den ewigen Feuerschlünden heraufgezischt kam, der Zauberformel des Herrn Vogl gehorchend. Nicht anders ist es zu erklären, als durch das Wunder eines Tarnhelms, darüber Herr Vogl gebietet. Aber nur um den Gott des Feuers zu beschwören, gelingt ihm der Zauber, findet er den richtigen Spruch. Im übrigen ist ihm der Tarnhelm »kindischer Tand«, wie Mime, dem Zwerg. Auf die Details dieser ans Fabelhafte grenzenden Leistung des Herrn Vogl einzugehen, wäre Vermessenheit, man wollte denn ein ganzes Buch darüber schreiben.

Genug, der Name Vogl wird, so lange die Partitur des »Rheingold« der Menschheit vererbt bleibt (und könnte jemals dieses unschätzbare Erbe den Menschen verloren gehen, dann dürfte auch die Zeit nicht mehr ferne sein, wo dieselben zu ihren Stammvätern in den Urwäldern zurückkehren) unauflösbar an eine der originellsten Gestalten Wagners, an den Loge mit Flammenzügen gekettet sein. — Schade, daß die Rollen der Freia, Fricka, des Donner und Froh nicht durch bewährtere Kräfte vertreten waren, als durch die Damen Baier und Dillner, die Herren Frei und Gritzinger, daß nicht Frau Papier die Fricka gesungen, Herr Sommer den Donner, Herr Schittenhelm den Froh. Einzig lobenswert war nur die Unverdrossenheit des Herrn Schmitt (Mime), der sich mit wahrer Aufopferung seiner ziemlich undankbaren Rolle unterzog, und die tüchtige Leistung des Frl. Meißlinger als Erda, der Herren Rokitansky und Reichenberg als Fasolt und Fafner. Von Herrn Scaria (Wotan) dürfte man mehr verlangen, als er diesmal geboten; er war nicht ganz bei der Sache. Herr Horwitz (Alberich) schien sichtlich von dem Bestreben geleitet worden zu sein, den Sänger mit dem Deklamator zu vereinigen. Die Absicht ist höchst lobenswert. Nur ist er in seinem Übereifer so weit gegangen, gar nicht zu singen, nur zu deklamieren. Er möge sich Mühe geben, beides zu verschmelzen, und es wird ihm gelingen. — Nicht zu vergessen der Rheintöchter. Gesanglich hatte es keine Anstände, bis auf einige zu hohe Töne von Seite des Frl. Lehmann. Wie ungeschickt aber waren ihre Bewegungen, wie widersprechend gegen ihren eigenen Sinn und den der Worte Alberichs. Mit Ausnahme des Frl. Kaulich, die der Vorschrift des Dichters gemäß bald auf-, bald untertauchte, blieb es bei einem langweiligen Herumplätschern in horizontaler Lage, wodurch die Illusion völlig zerstört wurde. Die Damen Braga und Lehmann mögen sich an der Selbstverleugnung des Frl. Kaulich ein rühmenswertes Beispiel nehmen. Ich gebe gern zu, daß schaukelnde Bewegungen von oben nach unten, so lange man sich nicht daran gewöhnt, Unbehagen erzeugen. Aber wo es sein muß, da heißts auch in das Unangenehme sich fügen — einen Zahn sich ausreißen lassen, ist gewiß noch weit schlimmer. Also Mut!

Bedeutendes leistete Herr Vogl als Siegmund in Richard Wagners »Walküre«; aber gegen seinen Loge gehalten war es doch nichts Ungewöhnliches. Herr Vogl arbeitete mitunter zu sehr im Detail, nicht in großen Zügen wie Niemann, und vor lauter geistreichen Einzelnheiten versäumt er, seine Helden aus ihrem eigensten Wesen zn gestalten. Dessenungeachtet bot seine Auffassung des Siegmund soviel des Interessanten, daß wir auch diesmal die Empfindung hatten, einem ungemein intelligenten Darsteller gegenüberzustehen. Daß Frau Materna als Brünnhilde und Frau Ehnn als Sieglinde ohne Rivalen dastehen, ist eine ausgemachte Sache. Frau Papier habe ich zum ersten Male in der Rolle der Fricka gehört und zum ersten Male gewünscht, daß die Szene zwischen Wotan und Fricka noch einmal so lange dauern möge, so fesselnd schien mir dieselbe, seit Frau Papier diese Rolle kreiert. Herr Scaria (Wotan) hat sein tönendes Organ doch gar zu sehr geschont, auch mitunter recht störende Gedächtnisfehler machten sich bemerkbar: Weihlich weiseste »Göttin« ist ein arges Vergehen gegen den Stabreim; er hat schon besseres in dieser Rolle geleistet. Herr von Reichenberg (Hunding) möge bedenken, daß Siegmund und nicht das Publikum Hunding um seinen Namen befragt. Nun glaube ich, ist es so Sitte, daß man demjenigen, dem man antwortet, sich zukehrt und nicht von ihm sich abwendet, auf der Bühne, wie im gewöhnlichen Leben. Darüber läßt sich nicht weiter streiten. Die Aufführung war im großen ganzen eine gelungene.

Weiter debütierte Herr Vogl als Eleazar in Halevys »Jüdin«, und zwar mit gutem Erfolge, wie an diesem Abend seine Stimme auch ganz besonders schön klang. Die übrigen Darsteller, unter denen Herr Rokitansky durch den schönen Vortrag der effektvoll gehaltenen Kavatine brillierte, taten ihr möglichstes, ihre Rollen zur Geltung zu bringen.

Folgen nun die »Krondiamanten« von Auber. Seit einer Reihe von Jahren aus dem Repertoire gestrichen, erfreute sich diese reizende allerliebste Spieloper bei der neuerlichen Wiederbelebung einer ziemlich freundlichen Aufnahme. Der Beifall stand allerdings in keinem Verhältnis zu der ungemein amüsanten, sprudelnden Musik, der ein geschickt aufgebautes, wirkungsvolles Text-

buch von Scribe zugrunde liegt. Es wäre wirklich schade, wenn sich diese Oper nicht im Repertoire erhalten sollte. Die Krone dieses Abends war Frl. Bianchi in der Hauptrolle der Räuberfürstin Theophila, aus der sich im dritten Akte die Königin von Portugal entpuppt. Reichlicher Beifall wurde ihren tadellos vorgetragenen Koloraturen und Trillern zu Teil; aber auch im getragenen Gesange, wie in der schönen Arie im dritten Akt, wußte sie Töne anzuschlagen, die unmittelbar zum Herzen drangen. Vortrefflich, zumal in schauspielerischer Beziehung, war Herr Stoll (Don Enriquez). Er übertreibt manchmal, aber abgesehen davon ist seine schauspielerische Begabung, insonderheit die Spieloper betreffend, nicht zu unterschätzen. Seine Stimme klingt allerdings etwas gepreßt, aber man gewöhnt sich bald daran. Er ist ein sehr brauchbarer Sänger. Frl. Braga (Diana) singt nicht übel, aber ihren Bewegungen mangelt es an Grazie; mit Schönheitspflästerchen ist noch nicht alles getan, den Geist der Rokokozeit zu versinnlichen. Mehr Puderstaub! aber nicht am Kopfputz allein. Der allzeit bewährte Komiker Herr Mayerhofer (Bazano) und auch Herr von Reichenberg (Robolledo) verdienen besondere Erwähnung. Das Ensemble war gut, die Inszenierung nicht minder.

Sei noch rasch des Konzert Alfred Grünfelds gedacht. Der vollgepfropfte Saal zeugte für die Popularität des Virtuosen. Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Rubinstein, wie auch eine hübsche Mazurka vom Konzertanten, alles brillant gespielt, vollendet technisch, aber in der Auffassung oft nüchtern, so vornehmlich den Schumannschen Kompositionen gegenüber. Grünfeld ist mehr Virtuose als Künstler, wie die Vereinigung beider zu den immer größeren Seltenheiten gehört. Was er als reiner Virtuose leistet, ist in der Tat bewundernswert, und der Beifall wollte denn auch kein Ende nehmen.

Der Wagner-Zyklus geht noch in dieser Woche zu Ende. Es waren zum größeren Teile gelungene Aufführungen, die zu einem Zyklus aneinandergereiht, einen ernsteren Charakter trugen, als sonst das eine oder das andere Werk Richard Wagners, in ein buntes Repertoire eingekeilt. Durch Herbeiziehung des Herrn Vogl aus München wurde das Interesse an einzelne Vorstellungen noch ganz besonders erhöht. In Anbetracht dieses künstlerischen

Vorgehens können wir dem Intendanten, Sr. Exellenz Freiherr von Hoffmann, nicht erschöpfend genug danken. Mögen sich solche Wagner-Zyklen recht bald wiederholen, zur Freude des Publikums, der Intendanz zum Ruhme.

Hugo Wolf.

28. Dezember 1884.

Bruckner-Abend,
veranstaltet von den Herren Ferdinand Löwe und Josef Schalk.

Bruckner? Bruckner? wer ist er? wo lebt er? was kann er? Solche Fragen kann man in Wien zu hören bekommen und zwar von Leuten, die regelmäßig die Abonnementskonzerte der Philharmoniker und auch die der Gesellschaft der Musikfreunde besuchen. Trifft sich nun einer, dem der Name nicht ganz fremd ist, so erinnert er sich wirklich, daß Bruckner Professor der musikalischen Theorie am hiesigen Konservatorium ist, und Orgelvirtuose ergänzt vielleicht ein anderer und wirft dem Halbgebildeten einen triumphierenden Blick zu, während ein dritter bereits glaubt, ein vierter schon weiß, ein fünfter sogar behauptet und ein sechster endlich darauf schwört, daß Bruckner auch Komponist sei, freilich kein besonderer, kein klassischer Komponist; ein Kenner meint und schüttelt bedächtig sein edles Haupt, daß er kein formgewandter Komponist sei, ein Liebhaber beklagt die Verwirrtheit des musikalischen Ideenganges in seinen Kompositionen, ein anderer die schlechte Instrumentation, die Herren Rezensenten finden aber alles scheußlich, und somit basta. Noch einer bleibt übrig, der Kapellmeister und in der Tat! er spricht sich günstig für den Komponisten aus, er verwendet sich für seine Werke, trotz der dagegen geifernden Kritik, er schlägt dieselben zur Aufführung vor, wem? nun seinen Untergebenen, dem Orchester. Da aber kommt er schön an . . . Legen die Tribunen des Orchesters gegen den Beschluß des Dirigenten ihr Veto ein, dann mag der Dirigent Himmel und Erde in Bewegung setzen, seinen Antrag durchzubringen — umsonst. Diktatorische Macht besitzt der Dirigent nun einmal nicht, und so muß er sich gefallen lassen, was der

Orchesterkörper für sich beschließt. (Was man bei einem solchen Verfahren zu erwarten hat, liegt ziemlich klar auf der Hand, zumal wenn diese Orchestertribunen von dem tiefern Inhalt einer Komposition gerade so wenig verstehen, als sie auf ihren Instrumenten Vorzügliches zu leisten imstande sind. Ein guter Soldat schließt aber noch keinen Feldherrn in sich, und ein Orchestermusiker kann sein Solo wunderschön blasen und streichen und noch weit weit, sehr weit davon entfernt sein, ein gefühlvoll vorgetragenes Solo im Zusammenhange mit dem ganzen Stücke zu erfassen.) Also schwindet auch diese letzte Hoffnung, und Bruckner, dieser Titane, im Kampfe mit den Göttern, ist nun angewiesen, vom Klaviere aus dem Publikum sich verständlich zu machen; eine recht mißliche Sache, aber immer noch besser, als gar nicht gehört zu werden. Und wenn man im Unglücke noch das Glück hat, zwei so begeisterte Interpreten zu finden, wie die Herren Löwe und Schalk, so mag diese erfreuliche Wahrnehmung wohl einigermaßen dazu angetan sein, Herrn Bruckner in Anbetracht des höchst ungerechten Vorgehens von Seite unserer tonangebenden Musikkreise zu entschädigen. Ich gedachte vorhin des Herrn Bruckner als eines Titanen im Kampfe mit den Göttern. In Wahrheit wüßte ich kaum um ein passenderes Bild, die Eigentümlichkeit dieses Komponisten zu bezeichnen. Lob sowohl als Tadel finden sich in gleicher Weise darin verteilt. Rohe Naturkräfte im Streite mit der geistigen Übermacht oder, auf den Künstler übertragen, eine außerordentlich künstlerische Naturkraft, Frische und Naivetät im Widerspruche mit dem musikalischen Bewußtsein, der Intelligenz, den Resultaten einer der Zeit gemäßen Bildungsstufe, das sind die Hauptmomente in dem Schaffen dieses Künstlers, die sich aber unglücklicherweise im Antagonismus befinden. Hätte der Komponist diese Widersprüche ausgleichen können, er wäre ohne Zweifel zu einer an die Bedeutung Liszts hinanreichenden Größe gewachsen. Der Mangel an Intelligenz, das ist es, was uns die Brucknerschen Symphonien bei aller Originalität, Größe, Kraft, Phantasie und Erfindung so schwer verständlich macht. Überall ein Wollen, kolossale Anläufe, aber keine Befriedigung, keine künstlerische Lösung. Daraus entspringt die Formlosigkeit seiner Werke, die

scheinbare Überspanntheit des Ausdruckes. Bruckner ringt noch mit der Idee und hat nicht den Mut, dieselbe an die Spitze zu stellen und so mit klarem Bewußtsein weiter zu schreiten. So schwankt er, halb in Beethoven, halb in den neuen Errungenschaften, wie sie in den symphonischen Dichtungen Franz Liszts ihren vollkommensten Ausdruck gefunden, wurzelnd, zwischen diesen Beiden, ohne sich für den einen noch den andern entscheiden zu können. Das ist sein Unglück. Trotzdem aber stehe ich nicht an, die Symphonien Bruckners als die bedeutendsten symphonischen Schöpfungen, die seit Beethoven geschrieben worden sind, zu bezeichnen. Es sind Werke eines verunglückten Genies, ähnlich wie die kolossalen Dichtungen Grabbes. Kühne, großartige Konzeptionen sind beiden ebenso gemein, als das Zerfahrene, Formlose in der Durchführung. Wie bei Grabbe das Schwelgerische in der Phantasie, der geniale Gedankenflug an Shakespeare erinnert, so meinen wir oft in den grandiosen Themen und deren tiefsinniger Verarbeitung, wie wir sie in allen Brucknerschen Symphonien finden, die Sprache Beethovens zu vernehmen. Es lohnte sich also wohl die Mühe, diesem genialen Stürmer etwas mehr Aufmerksamkeit, als dies bisher geschehen ist, zuzuwenden, und es ist ein wahrhaft erschütternder Anblick, diesen außerordentlichen Mann aus dem Konzertsaale verbannt zu sehen, ihn, der unter den jetzt lebenden Komponisten (Liszt natürlich ausgenommen) den ersten und größten Anspruch hat, aufgeführt und bewundert zu werden.

Hugo Wolf.

4. Jänner 1885.

IV. interner Musikabend
des Wiener akademischen Wagner-Vereines.

Somit »ganz unter uns«, wie sich Richard Wagner zum Schlusse einiger seiner schriftstellerischen Arbeiten auszudrücken pflegt. Allerdings »unter uns«, und wem es etwa kein Vergnügen machen sollte, der bleibe immerhin diesen internen Musikabenden fern. Da dieselben glücklicherweise noch nicht zur Mode geworden sind, wie z. B. unsere Philharmonischen Konzerte, so dürfen unsere

Musikbedürftigen einigermaßen beruhigt das Programm eines internen Musikabendes durchlaufen. 1. Bach. 2. Spervogel. 3. Ein unbekannter Autor (jedenfalls nicht aus der Mendelssohnschen Schule, sondern o Graus! aus der Paderbornschen, also altdeutsch). 4. Lieder, von wem? vielleicht von Richard Wagner oder Liszt, vielleicht auch von Berlioz, oder möglicherweise altdeutsche .... der Sänger muß euch entschädigen, falls euch die Komposition nicht gefiel. 5. Romanze für Klavier und Violine von Beethoven .... unser Beethoven (so sagt ihr) ja, das läßt sich hören — aber 6. Peter Cornelius? und 7. zwei Nummern von Richard Wagner — — allerdings zwei Stücke, denen man sich doch nicht ganz verschließen darf, zumal, da ein geistreicher Kritiker eure Aufmerksamkeit auf ein hübsches Walzermotiv, das in der Blumenmädchenszene aus Parsifal vorkommen soll, dereinst hingelenkt hat, anderseits aber dem Feuerzauber vorsichtshalber doch nur ein günstiges Prognostikon zu stellen war. Nun, wie ihr glaubt. Amüsieren werdet ihr euch nicht, aber gute Musik und vor allem auch Musik, wie ihr sie in keinen anderen Konzerten zu hören bekommt, könnte euch hier geboten werden. Wollt ihr jedoch erst abwarten, bis diese internen Abende zur Mode geworden sind, so könnt ihr euch ja bis dahin an den Philharmonikern vergnügen; mich dünkt aber, daß ihr vergeblich warten werdet, denn ein Unternehmen, das in erster Linie vom rein künstlerischen Standpunkte ausgeht, den spekulativen aber nur insoweit berücksichtigt, um allenfalls die Kosten einzubringen, entfremdet sich in dem Grade den Launen der Mode, als es sich den Bedürfnissen des Zeitgeistes akkomodiert. Popularität, im edlen Sinne des Wortes, kann man schon heute diesen internen Abenden zusprechen, wenn man darunter weniger eine Sache verstanden haben will, die einer gedankenlosen Menge gefällt, als vielmehr das innige Erfassen einer Erscheinung von Seite solcher Menschen, die auch wissen und fühlen, warum sie sich von derselben hinreißen lassen. Nicht um die größtmögliche Anzahl, sondern um Leute, die von dem Gegenstande ihrer Zuneigung durchdrungen sind, folglich Überzeugung besitzen und demgemäß sich auch äußern, d. h. den Mut haben, für das richtig Erkannte einzustehen,

handelt es sich, eine Sache zu popularisieren. Das Publikum, das diesen internen Musikabenden beiwohnt, ist ein solches (Ausnahmen finden sich natürlich auch darunter). Seine Zahl ist nicht groß, aber hier gilt einer für hundert. Gegen die Menge der Besucher unserer großen Orchesterkonzerte gehalten, sind sie ein Häuflein Griechen gegen die unzählbaren Schwärme der Perser. Was aber eine von Begeisterung durchglühte Schar gegen eine noch so große Überzahl feiler Mietlinge auszurichten imstande ist, dafür weiß die Geschichte genug Beispiele anzuführen. Noch einmal: ein wahrhaft intelligentes, kunstsinniges, gesinnungsfestes, überzeugungstreues Publikum, frei von jedem Parteiwesen, sobald es sich um einen Fortschritt in der heutzutage einzig noch lebens-, weil entwicklungsfähigen Kunst Musik (nach dem Terminus der Griechen) handelt (und bedeuteten die Kompositionen des Minnesängers Spervogel nicht ebenso einen Fortschritt gegen das verknöcherte Wesen der damaligen musikalischen Doktrine, als die Reformen Glucks, als die Richard Wagners? — wenn auch selbstverständlich nicht von so kulturhistorischer Bedeutung wie bei Letzterem) muß dasjenige genannt werden, dem man Programme von so besonderer Art bieten darf, ohne hiebei befürchten zu müssen, dasselbe dadurch abzuschrecken, sondern — weit davon entfernt! — zu wissen, seinen Wünschen und Bedürfnissen hiedurch entgegenzukommen, seinen Geschmack nicht erst zu heben, sondern mit ihm zu teilen, — freilich nicht im Sinne der Herrn Philharmoniker, die sich sonst auch recht dienstbeflissen zeigen, ihren eigenen Geschmack dem des ihnen lauschenden Publikums zu assimilieren. —

So sehr die artistische Leitung des Wiener akademischen Wagner-Vereines sonst in der Zusammenstellung des Programmes gut beraten ist, muß die Wahl des achtstimmigen Chores von Peter Cornelius: »Der Tod, das ist die kühle Nacht« als ein entschiedener Mißgriff bezeichnet werden. Durch die Aufführung dieser Komposition erwies man dem Andenken des verstorbenen Komponisten keine besondere Ehre; wer Peter Cornelius gar nicht oder nur flüchtig kennt, kann beim Anhören dieses Chores nur eine schiefe Meinung über die wirklich bedeutende Begabung des Künstlers sich bilden. Gerade ein hervorstechender Zug seines Talentes:

das innige Durchdringen der Poesie durch seine Musik kommt in diesem Chore gar nicht zum Ausdrucke. Ferner befremdet uns von Peter Cornelius die unsinnige Wahl, dieses geschmack-, inhalt- und stimmungslose Gedicht von Heine zu komponieren. Kaum einem Stockmusiker, wie sie sich jetzt wieder breit machen, hätte man die Komposition dieses Gedichtes zumuten dürfen, vielmehr denn Peter Cornelius, der Poet und Musiker im gleichen Grade war. — Den Chor der Zaubermädchen aus Parsifal so wiederzugeben, um sich daran wirklich erquicken zu können, dazu reichten die Kräfte der Mitwirkenden nicht aus. Wer nicht in Bayreuth diese Szene miterlebt, wird schwerlich ein deutliches Bild aus dieser Skizze gewinnen. Indessen war die Absicht höchst lobenswert und auch gerechtfertigt, sobald Herr Felix Mottl die letzte Feile noch anlegen und die Aufführung leiten sollte. Da es aber nun nicht dazugekommen, mußte es uns genügen, während der Exekutierung dem redlichen Eifer des Herrn Schütt volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Hugo Wolf.

11. Jänner 1885.

Mit Glinkas Ouvertüre zur Oper »Rußlan und Ludmilla« wurde das dritte Gesellschaftskonzert eröffnet. Ein Stück, das unserem Konzertpublikum förmlich auf den Leib geschrieben ist. Frisch, melodiös, wohlklingend, zuweilen auch pikant. Was will man mehr? Dennoch, und trotz alle diesem (mein Gott, unwillkürlich schreibe ich in Buschschen Versen) wollte sich das Publikum an dieser Komposition nicht recht erwärmen. Offenbar wußte es nicht, was es mit Glinka für ein Bewandtnis hat, ob er im allgemeinen ein guter, ein mittelmäßiger oder ein schlechter Komponist sei, denn unsere Konzertbesucher sind immer dort gründlich, wo sie's nicht sein sollen. So wisset denn: Glinka oder noch genauer Michael von Glinka, 1803 bei Nowospask geboren, ist sozusagen der Begründer der russisch-nationalen Oper. Sein Hauptwerk »Das Leben für den Zar« ist wohl eine der herrlichsten künstlerischen Manifestationen russischen Patriotismus. Der Erfolg, den diese Oper auf den russischen Bühnen erzielte, war ein geradezu

beispielloser. Wenn ich recht beraten bin, brachte Bülow diese Oper in Hannover unter großem Beifall auf die Bühne. Jedenfalls wäre es gut, und hoch an der Zeit, den Kompositionen Glinkas auch bei uns eine heimische Stätte zu gründen. Man führe »Das Leben für den Zar« oder »Rußlan und Ludmilla« einmal auf, und wäre es nur, um ein Experiment damit zu wagen. Wird denn nicht ununterbrochen auf unserer Opernbühne experimentiert, und mit welchem Erfolge? Ich führe nur »Gioconda«, »Muzzedin«, »Heini von Steyer« (vom Zukunftskomponisten S. Bachrich) und »Der Tribut von Zamora« an, da mir alle anderen verunglückten Novitäten nicht gleich zur Hand sind, nun? In der Hatze nach Neuem vergißt man den ein halbes Jahrhundert abgelegenen »Vampyr« aufzuführen, und nun sehe man! So wenig diese Oper auch in unsere Zeit taugt, vermögen wohl unsere funkelnagelneuesten, brennheiß aus Italien oder Paris verschriebenen oder gar im innersten Herzen unserer Stadt entstandenen und hier auch aus der Taufe (?) gehobenen Opern das Haus so zu füllen, als der vor 57 Jahren komponierte Vampyr? Was also sollte die Direktion abhalten, Glinkas Opern hier aufzuführen? Warum sollen nicht auch wir den Zaren leben lassen, da Österreich und Rußland obendrein noch im guten Einvernehmen zueinander stehen? Und wären wir selbst ganz insgeheim Nihilisten, was weiter? So lange der Zar gut und nichts Langweiliges singt, kann er unseres Beifalles sicher sein, und daß er nichts Langweiliges singe, dafür hat Glinkas künstlerischer Patriotismus hinreichend gesorgt.

Das eine ist gewiß: Echte, wirklich empfindende Musik würden wir in seiner Oper zu hören bekommen, und das ist immerhin etwas, seit unsere modernen Komponisten immer mehr in die neue Richtung geraten, von der sie sich alles Heil verhoffen, trotz ihres unbesiegbar musikalischen Leders. Man findet es für gut, schnurstracks, sobald man nur so weit gekommen, die Terz von der Quinte unterscheiden zu können, in dem Strom der neuen Richtung unterzutauchen, sich gemütlich seinem Wellenspiele zu überlassen und so in optimistischen Träumen gewiegt abzuwarten, bis man dem Lande der guten Operntexte zugeschwemmt werde. Die Wahnsinnigen! Verblendeten! Lernt erst Musiker zu sein, ehe Ihr Euch

den frechen Anschein gebt, den Musiker über den Dichter zu vergessen. Was helfen Euch die schönen Operntexte, wenn Ihr sie nicht in Musik setzen könnt! Musik! vor allem Musik! Dann aber auch musikalischen Verstand und womöglich poetisches Empfindungsvermögen. Aber noch einmal vor allem Musik! An dem hat es nun Glinka nicht fehlen lassen, denn er ist eine durch und durch musikalische Natur. Dies kann man schon an seiner Ouvertüre »Rußlan und Ludmilla« erkennen. Ein frisches Stück, dem — Gott sei Dank! — keine schwulstige Einleitung mit nichtssagenden Figuren, sordinierten Violinen, endlosen Paukenwirbeln, schaurigen Tremolos, romantisch sich gebärdendem Horngedudel u. dgl. sinnreiche Späße vorangehen, um eine bei den Haaren herbeigezogene Stimmung zu erzeugen. Nichts von all dem. Keck und lebensfroh stürmen die Violinen mit dem Hauptmotive heran, im Rhythmus und der kräftig einfachen, aber etwas unbeholfenen Harmonisierung an die Kompositionsweise Berlioz' erinnernd. Auch das stark nach Trivialität riechende Mittelthema, dem das Orchester in primitivster Weise (wie bei Tanzmelodien) akkompagniert, gemahnt uns an die Mittelthemen in Berlioz' Ouvertüren. Wenn schon Trivialität nicht anzustreben ist, wüßte ich doch wahrlich kaum, was an den Produkten unserer modernen, »gediegenen«, »ernsten« Musiker so schätzenswert wäre, als die in so reizend naiver Ungeniertheit gegebenen trivialen Stellen bei Berlioz und Glinka, — bei Wagner im »Rienzi« sind sie geradezu entzückend. Doch genug hierüber, sonst geraten wir noch auf schauderhafte Abwege.

Mozarts »Offertorium de venerabili sacramento« aufzuführen, war weder eine besonders lobenswerte, noch allzu tadelnswerte Idee. Das Stück regt weder an, noch stößt es ab; das flüchtige Werk eines Genies. — Herr d'Albert spielte das Es-dur-Konzert von Beethoven mit großer Delikatesse. Seine Technik ist vollendet, der Anschlag rund und weich, seine Auffassung liegt aber doch mehr in den Banden der Vortragszeichen, als in der sinnvollen Erkenntnis des geistigen Inhaltes dieses wunderbaren Werkes. Sein Spiel fand begeisterte Anerkennung beim Publikum, so daß der Künstler sich veranlaßt zu sehen glaubte, ein Stück auf dem

Klavier hinzuzugeben. Leider war der Chopinsche As-dur-Walzer — an sich reizend — ganz und gar nicht angetan, unmittelbar nach dem wunderherrlichen Es-dur-Konzerte gehört zu werden. Das Gros des Publikums konnte durch diesen Faustschlag in seinem oberflächlichen Behagen an der Kunst des Pianisten allerdings nicht sonderlich übel berührt worden sein, das war vorauszusehen. Jede nur halbwegs feinfühlende Seele aber konnte den Pianisten samt dem ChopinschenWalzer nur zum Teufel wünschen, sobald das Es-dur-Konzert verklungen war. Mit der zündenden ungarischen Rhapsodie in F von Franz Liszt wurde dieses Konzert würdig zum Abschlusse gebracht. Das Publikum war außer sich vor maßlosem Entzücken über diese Fülle der zauberhaftesten Orchestereffekte, den hinreißenden Schwung der Melodien, die eindringlichen kecken Rhythmen, die fieberhaft pulsierende Sinnlichkeit, die schließlich in orgiastische Trunkenheit überging und so uns das Seelengemälde einer Nation vorführte, wie es in annähernd idealen Sinne nur noch Lenau zu schildern vermochte.

Einen schönen Erfolg hatte Frl. Klein, die von nun an dem Verbande der Hofoper angehören wird, als Margarethe in Gounods gleichnamiger Oper aufzuweisen. Klangvolles Organ und ausgebildete Routine in der Aktion gelten hier als besonders schätzenswerte Eigenschaften. Frl. Klein gebietet über beides und zwar in nicht geringem Maße. Ganz anders ist es mit Frl. Köppler bestellt, welche Sängerin, am Breslauer Stadttheater engagiert, als Elsa in Richard Wagners »Lohengrin« debutierte. Ihre Stimme tönt nicht angenehm; im Piano heiser, im Forte schrill. Ihre Bewegungen sind zaghaft, mitunter undeutlich, aber nicht unschön. Sie gefällt mir, denn ihr Gesang ist ausdrucksvoll, ihre Bewegungen sind wahr. Offenbar war Frl. Köppler diesmal befangen, wohl auch indisponiert. Sie dürfte es ein andermal besser machen — wollen abwarten. Schließlich will ich über den ersten Liederabend des Herrn Walter referieren. Ich gestehe, daß mir dieses Geschäft ein wenig hart ankommt, denn was man auch Gutes sagte, einem Tenoristen ist alles noch zu wenig, und es wäre fast schon nötig, den Pegasus ins Joch zu spannen, um durch schlechte Verse seine (des Tenoristen) Eitelkeit zu befriedigen.

Die so nützliche und angenehme Beschäftigung: schlechte Verse zu machen, hat aber seit einiger Zeit glücklicherweise Herr R. K. ganz für sich allein gepachtet. Es wäre mir ein Leichtes, eine Unzahl Verse dieses unermüdlichen Poeten zur allgemeinen Erheiterung anzuführen. Ich spare mirs für eine bessere Gelegenheit auf. Dafür soll die Schlußstrophe eines Heineschen Gedichtes, daran ich mir eine kleine Variante erlaubt, zum Ruhme des berühmten Herrn Walter ertönen:

Er sang von Liebessehnen,
Von Liebe und Liebeserguß;
Die Damen schwammen in Tränen
Bei solchem Kunstgenuß.

Hugo Wolf.

18. Jänner 1885.

Oper und Konzerte.

Einen Musiker von Fach, dem es hauptsächlich um die Gesangskunst des Darstellers zu tun sein könnte, mögen Herrn Vogls unfrei hin- und herzuckende Wimpern, welcher fatale Umstand nach dem Dafürhalten des Herrn Musikreferenten Dp. »der bedeutenden Kunst des Darstellers unüberwindlich bleiben mußte«, immerhin gleichgültig lassen. Der Musiker von Fach, hat ihn ein leidiges Schicksal auch noch zum Kritiker bestimmt, hält sich gerne an das zur Sache gehörige, Hauptsächliche, im Gegensatze zu unsern ästhetisch gebildeten Musikrezensenten, die sich so gerne in abstrackten Tüfteleien ergehen und, falls sie sich einem konkreten Falle zuwenden, sogleich mit ungemein kritischem Scharfblick herausfinden, daß z. B. Herrn Vogls bedeutendes dramatisches Talent nicht hell genug glänzen könne, weil die unglückseligen, unfrei hin- und herzuckenden Wimpern dasselbe zu sehr beschatteten — eine Entdeckung, auf die ganz gewiß der große Christoph Columbus verfallen wäre, hätte er nicht unvorsichtigerweise zu einer Zeit gelebt, wo nur ein so ganz gewöhnliches Ding, wie ein Stück Erde, zu entdecken war.

In der letzthin stattgehabten Vorstellung des »Tannhäuser« war Frl. Schläger als Venus gewohntermaßen mit einem rosa

Ballkleide allermodernster Fasson angetan. Venus im Korsett! recht charmant. Leider vergaß Venus-Schläger auf Fächer und Handschuhe, wodurch sie ein ziemlich schofles Ansehen bekam. Im ganzen großen atmete diese Venusberg-Szene eine erträgliche Ballheiterkeit, wie dies vor Beginn der auszuführenden Tanzordnung stets der Fall ist. Merkwürdigerweise kam es aber nicht zu der erhoffenden Quadrille und es waren doch der Paare genug. — Die liebenden Paare, Nymphen, Faune, Satyre und Bacchantinnen hatten sich entfernt, und Venus und Tannhäuser blieben allein zurück. Aha! jetzt wirds angehen, dachte ich, ein pas de deux, eine Polonaise, ein Dreischritt- oder Sechsschritt-Walzer, eine Polkafrançaise oder was immer. Neue Enttäuschung! Anstatt der erhofften Tanzmusik erklang der wohllüstige Sang der Sirenen. Mein Gott! was bedeutet das? sind wir denn nicht auf einem Maskenballe im Sofien-, im großen Musikvereinssaale oder auf der Opernredoute? Ja, auf der Opernredoute; aber wie? wir sitzen ja im Parkett, und das Orchester trennt uns von jener Dame, im rosa Ballkleide, von der wir uns eine Tour erbitten möchten. Aber sie singt jetzt, — Himmel, schickt sich das wohl auf einem Balle? und er, ihr Galantin, singt er nicht auch? Ihr glaubt zu träumen und glaubt zu wachen. Ihr kneipt euch in die Waden, reibt euch die Augen und habt euch fast die Nase entzweigeschlagen, um diesen scheußlichen Fieberphantasien zu entrinnen. Bei Tannhäusers Anrufung der Jungfrau Maria verändert sich bekanntlich mit einem Schlage die ganze Szene. Endlich also sind wir erlöst. Voller Inbrunst danken wir auch noch dem heiligen Josef für die unsägliche Wohltat, dieses grauenhaft läppische Zerrbild der göttlichen Venus unsern Augen entrückt zu sehen. — Was aber sagt unsere ästhetisierende Kritik zu dieser Maskerade? zu dieser Salon-Venus? o, sie findet dies alles in Ordnung, alles vortrefflich, wie es nicht besser sein könnte. Wenn Tannhäuser von seiner Pilgerfahrt nach Rom zurückkehrend, den Bädecker in der linken Hand, in der rechten einen Regenschirm, mit dem Habitus eines reisenden Engländers sich uns präsentierte, — was weiter? Und wenn er an Stelle der rezitierenden Pilgerfahrt Purzelbäume schlüge (bis zu welcher Kunst ein reisender Engländer wohl nie es bringen dürfte),

man würde nichts auffälliges daran finden; gewiß nicht. Würde er aber nur ein einziges Mal mit den »Augenwimpern unfrei hin- und herzucken« oder mit der kleinen Zehe vibrieren, dann ist der große Moment gekommen, wo man die Proben seines allumfassenden, allgegenwärtigen, allergründenden, allwissenden Geistes dem Publikum preisgibt.

Die Aufführung des Tannhäuser war eine ziemlich mittelmäßige, wie wir eine solche hier gewohnt sind. Frl. Köppler hat unseren Erwartungen nicht ganz entsprochen. Strebsamkeit und guten Willen darf man ihr wohl nachrühmen, aber es fehlt ihr an den nötigen Mitteln, den Willen zur Tat zu machen. Frl. Köppler kann es übrigens kaum zum Lobe gereichen, wenn ich ihre Elisabeth als die beste Leistung an diesem Opernabende bezeichne.

Herr Eugen d'Albert gab im Saale Bösendorfer ein eigenes Konzert mit größtem Erfolge. Namentlich brillierte dieser außerordentliche Pianist in Bach-Taussigs Toccata und Fuge, der Chopinschen Polonaise und, in noch höherem Grade, den »soirées de Vienne«. Herr Eugen d'Albert gehört unstreitig zu den am meist begabten reproduzierenden Künstlern der Gegenwart, und ich möchte fast glauben, daß die Zukunft ihm allein gehören wird. — Selten haben sich zwei Menschen wohl so gut verstanden, als die Herren Willi und Louis Thern. Dem einen oder dem andern den Vorzug zu geben, ist ganz unmöglich. Es schien mir, als spielten beide gleich vollendet, und dies ganz besonders in dem Vortrage des Chopinschen Fantasie-Impromptu Op. 66, das beide auf zwei Klavieren ausführten. Diese auf ein Haar übereinstimmende Präzision im Anschlage, im Vortrage bei oftmaligen tempo rubato konnte einem ordentlich gruseln machen. — Das A-moll-Konzert von Grieg aber mögen die Konzertgeber sich und dem Publikum künftighin schenken. Dieses musik-ähnelnde Geräusch mag vielleicht gut genug sein, Brillenschlangen in Träume zu lullen oder rhythmische Gefühle in abzurichtenden Bären zu erwecken; — in den Konzertsaal taugt es nicht, man hielte es denn mit den Sudanesen und ließe sich die Pflege ihres melodischen Charivari angelegen sein — dann allenfalls. —

Hugo Wolf.

25. Jänner 1885.

»Tristan und Isolde« von Richard Wagner. Isolde gab Frl. Lilli Lehmann aus Berlin. Frau Materna, sowie Frau Sucher haben den Charakter der Isolde weit richtiger erfaßt, als Frl. Lehmann, welch' Letztere aus der Isolde ein Mannweib schuf; eine Auffassung, wie sie nicht irriger sein konnte. Die vom Dichter gezeichnete Isolde ist ganz nur Weib, das zu Tristan in Liebe entbrannte, von ihm aber zurückgestoßene, verleugnete, verletzte, verhöhnte Weib. Nie aber ist eine Frau weiblicher, als wenn sie liebt, und Isolde liebt von der ersten Szene an bis zum Liebestod. Isolde schäumt, rast, tobt, wütet, flucht — wem? ihrem Liebsten; weshalb? weil sie ihn liebt. Isolde ist ferner viel zu viel Weib, d. h. sie liebt Tristan viel zu sehr, um sich so verstellen zu können, daß es den Anschein habe, als wäre er ihr ganz gleichgültig. Ihre kalten, höhnischen Reden stimmen schlecht zu dem heftigen Pochen ihres Herzens, zu dem ungestümen Drängen nach dem Sühnetrank, zu den nichtigen Ausflüchten und diplomatischen Kniffen, die sie gebraucht, um die unerschütterliche Ruhe Tristans wankend zu machen. Ach! sie liebt ihn nur zu sehr, sie ist nur zu weiblich. Wozu also diese hoheitsvollen, abweisenden Mienen, diese kalten Blicke, diese abgezirkelten Bewegungen, dieses starre, herbe Wesen überhaupt? Die Isolde des Frl. Lehmann scheint sich immerwährend zu fragen: Bin ich noch eine Königin? Schämst Du Dich nicht, eine Königin zu sein und zu lieben — und nicht einmal geliebt zu werden? Worauf sie sofort eine gebietende Stellung einnimmt und mit großer Befriedigung sich sagt: Ja, Du bist, jeder Zoll, eine Königin. Die wirkliche Isolde erinnert sich in der Tat einigemale ihrer königlichen Abkunft; aber wie ganz anders raisoniert sie, als die Isolde des Frl. Lehmann. Nicht ihrer Liebe zu Tristan setzt die erstere ihren königlichen Stolz entgegen, sondern dem »zinspflichtigen Kornen-Fürsten«, für den sie geworben ward. — »Irlands Erbin begehrt er zur Ehre für Kornwalls müden König, für Marke, seinen Ohm.« Das schwer gekränkte Weib, nimmer mehr aber die beleidigte Fürstin durfte die Darstellerin der Isolde dem grausamen Trotze Tristans entgegensetzen. Frl. Lehmann

teilte meine Auffassung hierin nicht, und ich kann deshalb nur glauben, daß Frl. Lehmann in einem Irrtume befangen sei. Einzelnen Momenten im ersten Akte wußte diese vortreffliche Künstlerin trotz alledem eine ganz besondere Bedeutung beizulegen, so namentlich in dem todesmutigem Ausdrucke des Antlitzes und der ruhigen, gefaßten Haltung des Körpers nach dem Genusse des Liebestrankes, und dies mit einer Anschaulichkeit, wie wir diesen, im höchsten Grade spannenden Vorgang nie so wirkungsvoll zur Darstellung gebracht sahen, obschon Frl. Lehmann ihrem vorhergehenden kühlen Verhalten nach alle Ursache gehabt hätte, den Liebestrank als ein pathologisches Zaubermittel aufzufassen und den Genuß desselben durch Zittern, Schauern, Krämpfe, Ohnmachten usw. usw. zu drastischer Wirkung zu bringen. — Frl. Lehmann bot uns als Isolde keine abgerundete, durchgearbeitete Leistung, aber manch schöne, ja ergreifende Momente. So brachte sie den Liebestod zu nie geahnter Wirkung. Es war ein ideales Bild himmlisch verklärten Wahnsinns. Durch ihre ausdrucksvollen Züge und ihr vornehmes Wesen wußte uns Frl. Lehmann weit mehr zu fesseln, als durch ihren Gesang, der übrigens zumeist vom Orchester verdeckt ward. Schade, daß Frl. Lehmann undeutlich ausspricht; nicht ein einziges Wort konnte man verstehen. Ein bedenkliches Übel.

Frl. Meißlinger sang diesmal die Brangäne und zwar zu unserer vollen Zufriedenheit. Das beste, was ich über Herrn Sommer (Kurwenal) sagen kann, ist — nichts zu sagen, da ich meinen periodischen Ärger über diesen Sänger diesmal heraufzubeschwören nicht gewillt bin. Wenn Herr Winkelmann (Tristan) weniger oft mit den Händen in seine Perücke führe, würde er wahrscheinlicherweise häufiger dieselben aufs Herz legen. Die Notwendigkeit dieser letzteren Aktion sehe ich zwar auch nicht ein, aber jedenfalls wirkt sie wegen des uralten Herkommens nicht so alterierend wie die originelle Art, die Perücke zu zerzausen, was zwar aufregender aussieht, aber nicht um ein Haar sinniger ist.

»Fidelio« von Beethoven. Das Parkett erinnert sich glücklicherweise gegen den Schluß der Leonoren-Ouvertüre (3), daß Beethoven eigentlich ernst zu nehmen sei, und unterhielt sich

daher weniger geräuschvoll, aber doch immerhin laut genug, um sich den Anschein zu wahren, als machte es sich aus einem Beethoven nicht viel, als sei es durchaus nicht gesonnen, seiner persönlichen Freiheit sich zu begeben, wie so ganz gewöhnliche Menschen, die noch so naiv sind, beim ersten Tone Beethovenscher (und auch anderer guter) Musik die anziehendste Konversation sogleich zu unterbrechen, das Opernglas wegzulegen und sich ruhig und aufmerksam zu verhalten. Solche seltsame Käuze erregen das Mitleid des Parketts, und Beethoven, der Gott, ist ihnen im Grunde genommen auch nur ein armer, bedauernswerter Schlucker, da seine Musik der Konversation so wenig förderlich ist, daß nicht einmal die Leonoren-Ouvertüre es vermag, ein in's Stocken geratenes speech aufs neue in Fluß zu bringen. Armer Beethoven! Erhabenes Parkett! — — — —

Ungleich vollkommener als die Rolle der Isolde beherrscht Frl. Lehmann die Leonore im »Fidelio«. Die große Arie mit dem Rezitative sang sie mit tiefer Empfindung, ebenso zart als energisch, ebenso schwärmerisch als entschlossen. Dem entsprechend war ihr Mienenspiel, ihre Gebärde. Einiges mißglückte ihr, so die Stelle: »Töt' erst sein Weib!«, die nicht gesprochen werden darf, sollte in den darauffolgenden Worten: »Noch einen Laut und Du bist tot!« dieses letztere, als wirklich nur gesprochen, jene schauerliche Wirkung erzielen, die, wie Wagner mit Bezug auf die Schröder-Devrient sagt, auf Jeden wie ein jähes Herausstürzen aus einer Sphäre in die andere sich äußerte, und deren Erhabenheit darin bestand, daß wir wirklich wie unter einem Blitzesleuchten einen schnellen Einblick in die Natur beider Sphären hatten, von denen die eine die ideale, die andere die reale war.

Herrn Winkelmanns Florestan war eine überaus treffliche Leistung. Rocco (Reichenberg) und Marzelline (Frl. Pirk) hielten sich brav. Noch sei eines Kuriosums gedacht. In dem für das Wiener Hofoperntheater eingerichteten Textbuche sagt Fidelio zu Florestan die tröstlichen Worte: »Was Du auch hören und sehen magst, vergiß nicht, daß überall eine Vorsicht ist«, — ja, ja — es ist eine Vorsicht. In der Tat wird es kaum einen Menschen geben, der an einer Vorsicht zweifeln sollte. Vor allem sind es

geschickte Diplomaten und pfiffige Handelsleute, die nie vergessen, was für ein wichtiges Ding die Vorsicht ist. Alle verständigen Menschen befleißigen sich aber auch der Vorsicht, seien dieselben nun Monotheisten, Deisten, Pantheisten, Polytheisten, Fetischisten, Atheisten und selbst Fatalisten, sie alle glauben, daß die Anwendung von Vorsicht in den meisten oder doch in vielen Fällen von großem Nutzen sein kann. Aber trotz aller Vorsicht würde die Mutter der Weisheit (deren natürliche Tochter die letztere bekanntlich ist) kaum dem halbtoten Florestan das Leben erhalten haben, wenn nicht durch ein effektvolles Trompetensignal die Vorsehung noch rechtzeitig sich angekündigt hätte. Mag man nun immerhin mehr zur Vorsicht sich hinneigen, als an eine Vorsehung glauben, gewiß ist, daß es mit Florestan und Leonore ein schiefes Ende genommen hätte trotz der Pistole, die Leonore aus Vorsicht zu sich gesteckt. Jedenfalls lag es nicht im Sinne des Herrn Treischke (Verfasser des Textbuches), ein so besonderes Gewicht auf die Vorsicht zu legen, und offenbar hat er Vorsehung gemeint. Ich glaube sehr, die Schuld daran trägt der Setzer. Ob derselbe nun aus Unvorsichtigkeit gefehlt, oder ob auch hier die Vorsehung im Spiele war — denn die Vorsehung ist unbegreiflich — diese wegen eines verwandten Schicksales mir sehr nahe gelegte Frage sollte ich eigentlich beantworten können. Ich will keinen apodiktischen Ausspruch tun, glaube aber sehr, die Schuld an solchen Teufeleien lastet mit mehr oder weniger Schwere auf dem Gewissen des Setzers. Wenn in dieser Rezension Druckfehler sich vorfinden werden — und ich bin dessen gewiß — so wasche ich mir wie Pontius Pilatus in Unschuld die Hände, denn wenn ich mit Philipp II. schon sagen darf: »ich habe das Meinige getan«, der Kardinal, der verräterische, läßt mich jedoch im Stich und ich knirsche darob, wenn auch noch so entsetzlich, doch immerhin vergebens. . . . oh! ! ! ! ! ! !

Hugo Wolf.

1. Februar 1885.

Dank der plötzlichen Heiserkeit des Frl. Lilli Lehmann kam es für diesmal nicht zur beabsichtigten Vorstellung des »Don Juan«.

Dieser Satz — so scheint es — dürfte nur zu geeignet sein, dem freundlichen Leser falsche Begriffe über die Beweggründe zu geben, die Referenten bestimmen konnten, seiner freudigen Dankbarkeit betreffs der Heiserkeit des Frl. Lilli Lehmann und des damit zusammenhängenden Unterbleibens der Vorstellung des »Don Juan« ist so knapper Form Ausdruck zu verleihen, da sich aus dem konzentrierten Inhalte derselben nicht unschwer deduzieren ließe, Referent sei ein Verächter des Mozartschen Don Juan. Solchen abscheulichen Verdacht nie und nimmermehr mutwillig gegen mich heraufzubeschwören, hätte mir schon die Klugheit gebieten müssen, wenn auch die hinreißendste Begeisterung für dieses Werk als etwas selbstverständliches vorausgesetzt wird und eine Bekrittelung des Mozartschen »Don Juan« allerdings als ein mehr oder minder schlechter Scherz gelten würde. Aber Referent versichert, daß es ihm hierbei weder um einen traurigen Scherz, noch um eine statuierte Meinung über den »Don Juan« zu tun war, noch auch — und die Annahme dieses Falles ist nicht ganz ausgeschlossen, — um ein abfälliges, wohl gar boshaftes Urteil über Frl. Lilli Lehmann anzubringen und somit diesen Satz zu einem Unikum inhaltsschwerer Kürze zu machen. Dies alles wäre ihm nicht im Traum beigefallen, da er allen mißlichen Auslegungen vorzubeugen einfach hätte hinsetzen können: Das Unterbleiben der Vorstellung des »Don Juan« infolge plötzlicher Heiserkeit des Frl. Lilli Lehmann ist ungemein zu bedauern. Wer hätte darauf hin an meiner Verehrung für Mozart zu zweifeln gewagt? Wer hätte die Kühnheit gehabt, darin ein Mißtrauensvotum für Frl. Lehmann zu erblicken? Wem dürfte diese Variante noch abnorm inhaltsschwer dünken? Gewiß niemandem. Somit muß es wohl ein anderes Bewandtnis mit dem aufregenden Satze zu Anfang dieses Artikels haben? Ei ja freilich! Und damit Ihre Phantasie nicht auf noch ungangbarere Abwege gerät, sei Ihnen die wahre einzige Ursache meiner Freude über das Unterbleiben der Vorstellung nicht länger vorenthalten.

Manche meiner musikalischen Freunde beneiden mich um meinen — Parkettsitz, von wo aus ich (nach ihrer Meinung) in aller Bequemlichkeit dem Verlaufe einer Vorstellung folgen könne,

während sie mein Los, das mich als Kritiker ins Parkett versetzt, bedauern und tagtäglich dem Himmel danken sollen, wenn sich ihnen keine Gelegenheit bietet, die Oper zu besuchen oder im Falle sie sich durch ein besonders schönes Werk, einen besonders begabten Darsteller veranlaßt fühlen, das Opernhaus zu betreten, sie nicht den geraden und bequemen Weg (wie er auch zur Hölle führt) einzuschlagen brauchen, sondern die Zickzackwege der Galerien, wie sie stufenweise und je höher, desto mühsamer erstiegen werden, bis man endlich zu der Stelle gelangt, wo man in die Worte des Dr. Marianus einstimmen kann: »Hier ist die Aussicht frei, der Geist erhoben«, welche höchste und reinlichste Zelle mit gutem Fug die vierte Galerie genannt werden kann. Aber was soll ein Kritiker auf der vierten Galerie? Er, dem nicht der geringste Umstand auf der Bühne entgehen darf! Wie vielen optischen Täuschungen würde er da nicht ausgesetzt sein! Die wichtigsten Dinge würden seinem Scharfblicke entgehen. Er würde den Abendstern im »Tannhäuser« nicht leuchten sehen, dieses einzig fesselnde Moment, bei dessen Eintreten das Parkett in lebhafte Bewegung gerät, welche auch gerade so lange andauert, bis bei stets wachsender Dunkelheit der Abendstern erlischt, worauf man nach der vorhergegangenen anstrengenden Aufmerksamkeit der kostbaren Ruhe, wenn nicht gar einem erquickenden Schläfchen sich überläßt, falls man — des Kontrastes halber nicht vorzieht, durch Zuhilfenahme des Opernglases Entdeckungen nach einem munter in die Welt blickenden Lichten- oder Morgenstern anzustellen. Zu derlei Beobachtungen findet ein Kritiker trotz seines anstrengenden Amtes noch immer Gelegenheit genug. Einem Enthusiasten dürften so angenehm berührende Erscheinungen im Verhalten des Parketts sich weniger ostensiv aufdrängen, denn beschäftigt er sich nur mit dem vorgeführten Werke innig genug, vermag ihn weder der schlechte Darsteller, noch das zerstreute Publikum aus seinen Illusionen zu reißen. Aber der Kritiker! Dieser hat sich in erster Linie mit dem Darsteller und über diesen hinweg erst mit dem dargestellten Werke zu beschäftigen. Wie oft möchte derselbe den Blick von einem schlechten Darsteller abwenden; er darf es nicht. Im Gegenteil; mit dem Opernglase bewaffnet, muß er dem unsinnigen Spiele

des Sängers folgen und seine zwei Augen gar aufmerksam dirigieren und gehörig aufreißen, um hernach in der Rezension ein Auge zuzudrücken. Wenn nun durch stete Aufmerksamkeit auf Äußerlichkeiten der Kritiker in der Regel nüchtern bleibt und zum Genusse des Werkes infolgedessen gar nicht gelangt, so wird man es begreiflich finden, daß in den Ruhepausen, während welcher das Orchester allein sich vernehmen läßt, der Sänger als solcher allerdings zu schweigen, als Schauspieler aber sehr viel zu tun hat (was er natürlicherweise unterläßt, indem er ganz gemütlich die Hände in den Schoß legt, unbekümmert um die heftigen Aufforderungen des Orchesters), ein Referent, durch derlei Absurditäten für die Vorgänge auf der Bühne abgestumpft, unwillkürlich angeregt wird, die Haltung des Publikums zu beobachten. Hier bietet sich ihm denn ein Anblick dar, der, ohne auch im »Elixire des Teufels« fixiert worden zu sein, einem das Haar zu sträuben vermag. Man kennt die herzlosen Szenen, die sich während der erschütterndsten Vorgänge auf der Bühne durch lächelnde Mienen, heitere Blicke, freundliche Diskurse, Witze reißen, apatisches Fingertrommeln usw. usw. in den Logen und im Parkett abspielen. Wahrlich, ein Parkettsitz für den Enthusiasten ist ein ominöses Geschenk und, neben einem Abonnenten zu sitzen, vielleicht eine große Ehre, aber ein sehr geringes Vergnügen.

Betrachten wir diesen letzteren. Durch seine Attitüden fällt er uns auf. Er sitzt, ich will nicht sagen mit dem Rücken gegen die Bühne, aber immerhin so stark seitwärts, daß er durch eine ganz leise Neigung seines edlen Hauptes den ganzen Zuschauerraum zu übersehen vermag. Diese Körperstellung dünkt mir gerade nicht schicklich, indessen muß sie ganz besondere Vorteile und Annehmlichkeiten bieten, da der Abonnent als ein Wesen von Bildung und Anstand über den Begriff Dezenz im edleren Sinne sich ganz gut und ohne Anstand hinwegsetzt. In dieser Stellung verharrt er nun einen oder zwei Akte, um nach dem dritten oder vierten sich wieder zu entfernen. Hier nun tritt uns ein Übelstand entgegen, der nicht genug perhorresziert werden kann, der sich im ganzen Hause schmerzlich fühlbar macht, gegen den aber bisher nichts unternommen wurde. München, Dresden und selbst das

tschechische Nationaltheater in Prag wußten demselben zu steuern. Sollten wir es im Wiener Hofoperntheater wirklich nie dahin gebracht haben, daß vom Beginne der Ouvertüre an der Eintritt nicht eher gestattet werde, als bis der jeweilige Akt des aufzuführenden Stückes zu Ende gespielt ist? Sollte das verständnis- und teilnahmsvolle Publikum durch das Getrampel der die Sitze anweisenden Diener stets malträtiert werden? Oder durch das bei weitem noch peinlichere Geräusch von Seite des verspäteten Theaterbesuchers, wenn er seinen Parkettsitz mit derselben Wucht zuklappt, wie der dienstfertige Lakei den adeligen Kutschenschlag, wobei aber immer noch zu bemerken ist, daß der letztere keine Ansprüche auf Bildung erhebt, sein Handwerk auch auf der Gasse oder im Hofe ausübt, ohne begleitende Orchestermusik, sondern höchstens bei den fluchwürdigen Schmerzenslauten eines verstimmten Leierkastens. — Derlei äußerliche Überlstände, gesellen sich zu ihnen noch die inneren Schäden des Institutes, über die zu reden nicht statthaft ist, sind wohl angetan, dem die Kunst ernst nehmenden Menschen den Besuch des Theaters gründlich zu verleiden.

Möge nun über die abgesagte Vorstellung des »Don Juan« trauern, wer Lust hat; Referent hat keine Lust und — freut sich.

Hugo Wolf.

8. Februar 1885.

»Das Andreasfest«.

Romantische Oper von Karl Grammann.

Unsere jetzigen deutschen Opernkomponisten leiden alle an einer fixen Idee: Sie glauben nämlich, nur Operntexte komponieren zu können, in denen es von Anfang bis zu Ende grunddeutsch hergeht.

(Freilich ereignet es sich manchmal, daß inmitten einer so grunddeutschen Oper, unter Bauern und Bürgern, im Walde oder auf der Au, eine Schar leichtfüßiger, kurz geschürzter Sylphen durch ihre frechen und dabei so unendlich abgeschmackten Künste sich recht auffallend bemerkbar macht, ganz wie in der recht un-

deutschen französischen großen Oper, was jedoch dem deutschen Patriotismus des Komponisten und seines dichterischen Kompagnons nicht den geringsten Eintrag zu tun scheint, denn beide fahren hierauf nur um so deutscher, das heißt um so langweiliger, schwerfälliger, zerfahrener, talentloser fort, weshalb einem noch so deutschen Publikum gewiß nicht zu verübeln ist, wenn die deutschesten darunter, der loyalen Gesinnung des Komponisten ihren lebhaften Dank durch aufrichtiges Händeklatschen bezeugend, es für ratsam halten, noch im richtigen Momente, das heißt nach dem eingelegten Ballett sich schleunigst auf die Beine zu machen und so durch eine rasche Flucht ihr bißchen Witz und Humor, das unter den Bleidächern solcher deutsch-operistischen Langweile noch nicht ganz versiegt war, zu retten, um durch den Rest so kostbarer Gaben ernsteren Unfällen, als langweiligen deutschen Opernabenden zu trotzen.)

Was nicht deutschen Sagen, deutschen Mythen, deutschen Märchen angehört, existiert nicht für sie. Aber auch im Buche der Geschichte wird fleißig Umschau gehalten, natürlich mit Einschränkung, soweit die Herrlichkeit der Ahnen in die Schicksale fremder Völker verwickelt ist. Als willkommene Fundgrube gelten auch alte deutsche Chroniken, und mancher, der vergebliche Jagd auf einen historischen Minne- oder Meistersänger gemacht, gibt sich schließlich auch mit einem sagenhaften Rattenfänger zufrieden, geht es nur immer deutsch und womöglich auch romantisch her, denn auf das letztere kommt schließlich doch alles an. Aber nein, das ist zuviel gesagt. Die Romantik allein verfängt bei ihnen auch nicht mehr. Ohne historischen Hintergrund, nur so ins Blaue der Wunderblume nachzuspüren, dünkt sie zu phantastisch. Sie kennen ihr Publikum und wissen ganz genau, daß es kein Kind ist und mit farbigen Seifenblasen ohne andere kräftigere Zutaten sich nicht leicht zufrieden gibt. Es will festen Grund und Boden unter den Füßen spüren, damit seine Einbildungskraft mit um so größerer Freiheit die zauberhaften Gebilde der Romantik durchstreife. Das ist ganz natürlich und durchaus nicht anspruchsvoll. Man möchte nun glauben, der Textverfasser werde seinen Gestalten so viel menschliches einhauchen, daß wir, wenn schon

nicht ihr Herz schlagen hören, ihr Auge sprechen sehen, doch eine erträglich natürliche Gesichtsfarbe zu sehen bekommen. — — — — — Aber weit gefehlt! Er begnügt sich mit einem engen, zerbrechlichen, übelriechenden, gefährlichen Notausgang, wo er doch eine prächtige Chaussee mit wunderbarer Aussicht auf eine ganze Welt betreten konnte, das heißt, prächtig allerdings für den Dichter und Musiker, aber nicht für Handwerker, denn diesen scheint der Weg verdammt steinig und noch weit gefährlicher zu sein, als der Notausgang, dem sie ihr Heil nun ganz anvertrauen. Dieser Notausgang ist die historische Perspektive. »Historische Perspektive« klingt sehr schön, es liegt etwas Pomphaftes darin, in Wahrheit aber taugt der Plunder nicht viel. In höchster Gefahr, wenn die Kunst des Theaterschneiders nicht mehr ausreicht, die bleichsüchtig romantischen Puppen und Haubenstöcke des Textverfassers und seines musikalischen Helfers zu beleben, wenn ein Stück ihres Flitterstaates nach dem andern abzufallen und das leidige Holz- oder Drahtgestell — die Seele dieser seelenlosen Popanze — sichtbar zu werden droht, in solchem kritischen Momente eröffnet sich uns plötzlich die historische Perspektive, das heißt, ein historischer Herzog, König oder Kaiser, hoch zu Roß oder gravitätisch zu Fuße wandelnd, der die konfusen Geschöpfe der »romantischen« Handlung unter den Mantel seiner herzoglichen, königlichen oder kaiserlichen Gnade birgt, in salbadernder Weise von Vaterlandsliebe, Untertanentreue, Gottvertrauen, allmächtiger Vorsehung (nicht zu verwechseln mit Vorsicht) faselt: Das ist der großartige Coup, zu welchem der Verfasser eines romantischen Operntextes sich aufrafft, um durch Zuhilfenahme des umständlichsten Theaterapparates dem Publikum schließlich einen erschrecklich schwach zusammengeleimten Fußschemel unterzustellen.

Daß »Der Fliegende Holländer« als romantische Operndichtung ohne den geringsten historischen Hintergrund, ja nicht einmal an eine bestimmte Zeit gebunden, trotz alledem unsere Einbildung in so steter Aufregung zu erhalten, mit all unseren Sinnen uns in eine phantastische Welt zu versetzen vermag, und dabei dennoch das Bewußtsein der Stabilität dem gänzlich entrückten Zuhörer nie verloren geht, — eine solche Erfahrung sollte von rechtswegen

unseren operkomponierenden Romantikern immmerhin einiges Bedenken gegen ihr allzu freimütiges Verfahren betreffs der »romantischen« Oper wachrufen. Im gewöhnlichen Leben mögen Kleider immerhin Leute machen; man braucht nur den eleganten Überzieher bis unter das Kinn zuzuknöpfen, die Hände in die Taschen stecken, und kein Mensch riskiert, für einen Einfaltspinsel gehalten zu werden, wenn man schon auch nicht erwarten darf, als geistreich zu gelten. Leute aber, die all ihre Geheimnisse aus der Schule schwatzen, ihre Leidenschaften und Gesinnungen in Liebes- und Rachearien, Trink- und Jägerliedern, Romanzen und Balladen, Rezitativen und unendlichen Melodien kundgeben, wie auf der Bühne, von denen sollte mit einiger Berechtigung zu erwarten sein, daß sie unsere Aufmerksamkeit auf ihre Person, nicht aber auf ihre Kleider lenken. Gewöhnlich trifft es sich jedoch umgekehrt. Der blanke Harnisch, nicht die Person, die in demselben steckt, bringt uns auf die Vermutung, daß wir es mit einem Ritter oder Soldaten zu tun haben könnten. Ganz wie auf Maskenbällen. Die Maske ist entscheidend. Wirft sich z. B. der Deutsche in ein türkisches Kostüm und setzt sich zum Überflusse noch mit übereinandergekreuzten Beinen auf den Boden, so ist seine muselmännische Echtheit nicht mehr anzuzweifeln. Versucht es der Türke mit dem deutschen Kostüm und ahmt er den Brauch der Deutschen nach — kein Zweifel! — er ist ein Deutscher, nämlich der Tracht nach. Sobald beide den Mund öffnen, demaskiert sie allerdings der fremde Akzent, weshalb die Türken des Herrn Bachrich in seiner berühmten Oper »Muzzedin« den Osmanen vielleicht zu wienerisch erscheinen dürften, was jedoch keineswegs in sich einschließt, daß dieser »Muzzedin« vor den Wienern als echter Türke bestehen könnte. — O! Sie würden dabei eher auf einen Lappländer raten, trotz des türkischen Kostümes und der türkischen Musik, wenn nicht gewisse neckische Eigentümlichkeiten in der Musik des Herrn Bachrich uns vermuten ließen, daß seine Türken eigentlich verkleidete — Phönizier oder doch Stammverwandte derselben seien — oder irren wir uns?

Sollte der freundliche Leser, der sich der Mühe unterzogen, meinen Winkelzügen bis hieher zu folgen, ungeduldig werden,

und sich fragen, wann ich denn zur Besprechung des »Andreasfestes« gelangen wollte, so möge er meine in allem Ernste gegebene Versicherung, daß ich bereits am Schlusse derselben angelangt bin, mit gefaßter, heiterer Miene entgegennehmen. Doch entsinne ich mich, den musikalischen Teil der Oper gar zu flüchtig behandelt zu haben. Also ein Postskriptum: Warum betitelt Herr Grammann sein »Andreasfest« »romantische Oper«?[1] was für unnötige Gedanken regt doch eine derartige unkorrekte Überschrift in dem Hirn eines Opernbesuchers an. Sofort denkt er an die Solopartien, männliche wie weibliche, an die Choristen, an das Ballettkorps, an den Dekorateur, den Souffleur, den Maschinisten, den Regisseur, den Dirigenten, das Orchester, — und indem er diesen tönenden Körper definiert, geht er allerdings nicht sehr gründlich zu Werke, aber es fallen ihm doch sämtliche Instrumente, von der Kontrabaßtuba bis zur Pickelflöte nacheinander ein, und er ist nicht mehr erfreut über seine Kenntnisse, als über die Fülle der Instrumente. Wie weich, wie furchtbar, wie prächtig, wie rauschend werden sie im Einzel- oder im Zusammenspiele ertönen. Und auch eine Harfe! Ach, eine Harfe. Der Anblick dieses Instrumentes versetzt ihn in den seeligen Zustand des Nirwana. Während der Aufführung aber wird die Vorliebe des Enthusiasten für die Harfe merklich herabgestimmt, und im 4. Akte flucht er diesem Instrumente im ffff zehnmal ärger, als der Bischof Ernulphus, der, wie der alte Shandy behauptet, den großen Bannfluch uns überliefert, und das will was sagen, da dieser nach der Ansicht des Dr. Slop der Vater der Flüche ist . . . . . Zustand eines Verdammten im 9. Ringe der Hölle Dantes.

Wenn die Volksharfenisten von nun an über schlechte Einnahmen klagen sollten, so liegt die Schuld an Herrn Grammann. Herr Grammann hätte das bedenken sollen, als er die Instrumentation des Andreasfestes ausführte. Eine Revolution von Seite der Harfenisten wäre nur die natürliche Folge der Unvorsichtig-

[1] Hätte er sein Werk nicht »romantisches Harfenkonzert« mit obligater Begleitung des Orchesters, garniert durch einen ganz nebensächlichen Apparat, Solo und Chorgesang, betiteln können?

keit des Herrn Grammann, daher es schon des lieben Friedens halber angezeigt wäre, das »Andreasfest« bei Zeiten ad acta zu legen.

Frl. Lilli Lehmann setzt mit großem Erfolge ihr Gastspiel an unserer Opernbühne fort. Als Donna Anna hätte sie wohl noch leidenschaftlicher, als Norma aber nicht hoheitsvoller sich geben können. Wir möchten eine Iphigenia von ihr dargestellt sehen; ihr edles maßvolles und immer ausdrucksvolles Spiel befähigt sie ganz besonders für eine derartige Rolle. Wenn sie doch deutlicher ausspräche! Dieses Kinderlallen ist unerträglich.

Dem Gaste wirksam zur Seite standen Frl. Marie Lehmann, sowie die übrigen Darsteller, unter diesen, allen voran, Herr Peschier, der als Oktavio eine Augensprache entwickelte, wie sie dem heiligen Laurentius am Rost kaum so gut gelungen sein dürfte; man gewahrte nämlich nur mehr das Weiße im Auge, wodurch ein nicht übler Lichteffekt im Gegensatze zu dem schwarzen Anzug des Helden hervorgebracht wurde.

Hugo Wolf.

15. Februar 1885.

»Die Entführung aus dem Serail« von Mozart.

Knapp vor Beginn der Vorstellung übernahm Herr Reichenberg für den plötzlich erkrankten Herrn Rokitansky die Rolle des Osmin und führte dieselbe musikalisch recht gut aus; schauspielerisch gelang ihm dieselbe jedoch minder gut, und doch bedarf es nur der geringsten Mittel, diesen originellen Charakter wahrhaftig genau darzustellen. Mit ein paar kräftigen Strichen ist's getan. Vor allem vermeide es der Darsteller dieser Rolle, sich zu sehr in Details zu verlieren. Osmin ist aus einem Stück gehauen (aus einem recht groben Stück), daher die Grundtonart dieses Charakters nur in gebotensten Momenten durch behutsamstes Modulieren in die nächst verwandten Tonarten die entsprechende Schattierung in schauspielerischer, wie gesanglicher Beziehung erleiden darf. Nur einmal, aber auch nur in diesem Falle, wirft Osmin seine Brummbärenhaut ab: als ihn die Wirkung des Weines in eine ihm derart wildfremde Tonart der ausgelassensten Jovialität

hineinschleudert, daß er darüber völlig die Besinnung verliert. Im übrigen ist Osmin durch das ganze Stück hindurch ein Brummbär, aber kein gutmütiger, sondern ein recht erboster, hämischer, borstiger Brummer, voll Gift und Galle, dabei neidisch und schadenfroh, lüstern, ohne jedoch Lust empfinden zu können, grausam und feig, rachsüchtig und verschlagen, aber trotz alledem dumm und tölpelhaft und dabei die Ohnmacht selbst. — Ja, wenn das alles geschehen könnte, wie dieser Ehrenmann so schön sich's vorstellt!

»Erst geköpft,
Dann gehangen,
Dann gespießt
Auf heiße Stangen;
Dann verbrannt,
Dann gebunden
Und getaucht,
Zuletzt geschunden.«

Man sieht, dieser gewissenhafte Frauenwächter hätte der heiligen römischen oder spanischen Inquisition mit einem recht erbaulichen und zu beherzigenden Rezepte dienen können. Glücklicherweise blieb es in diesem Falle nur bei so frommen Wünschen und ist es gar nicht genug anzuerkennen, daß der Bassa, taub für die wohlgemeinten, wenn auch in der Form etwas kühnen und gar zu ausschweifenden Vorschläge seines treuen Dieners es für schicklicher hielt, Böses mit Gutem zu vergelten, durch welches Vorgehen er sich gewiß alle Herzen des christlichen Teiles des Publikums verpflichtet und solchermaßen auch der sympathischesten, wärmsten Aufnahme von dieser Seite her — natürlich, soweit die vorhandenen Kräfte ausreichen — sich versichert halten darf.

Um wieder auf Herrn Reichenberg zurückzukommen, verstand es derselbe nicht ganz, die den Charakter Osmins so nötige Einheit zu wahren. Bald lächelte er, tat unwirsch, blickte freundlich, war mitunter die Gemütlichkeit selbst, wie zum Beispiel während der Arie Blondchens: »Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln usw.« Weit besser auf diesen Charakter versteht sich Herr Rokitansky. Die verdrossene, mürrische Art, mit der dieser im übrigen sehr bewährte Bassist an seine Aufgaben herantritt, wie er durch seinen beispiellosen Gleichmut ein neugeborenes Kind zur Raserei bringen könnte — hier hilft ihm diese stets zur Schau getragene Verdrossenheit über seine ersichtliche Unfähigkeit in

der Darstellung nicht nur hinweg, sondern läßt ihn einen Charakter schaffen, wie er, vielleicht gegen die Absicht des Herrn Rokitansky, so naturgetreu wohl selten auf einer Bühne dargestellt wurde. Der Osmin des Herrn Rokitansky ist ein Meisterstück, an dessen Gelingen aber weder der gute Wille dieses Sängers (eher dürfte man seinen bösen Willen darin erkennen), noch seine schauspielerischen Fähigkeiten Anteil haben.

Für eine dramatische Sängerin besitzt Frl. Lilli Lehmann mehr Koloratur als nötig ist; aber mit etwas weniger Pathos im getragenen Gesange, sowie im gesprochenen Dialog hätte Konstanze dem vortrefflichen Bassa noch immer begreiflich machen können, daß Liebeserklärungen in der Form des Imperativ selbst einem Bassa nicht wohl anstehen. Selim war übrigens gescheit genug, dies einzusehen, wenn auch nicht Gentleman genug, sich einige Grobheiten Konstanzen gegenüber versagen zu können, was wir ihm jedoch, seiner sonstigen Vorzüge halber, nicht verübeln wollen. — Mit großem Geschick und jedenfalls auch auf die wirksamste Weise wußte die liebenswürdige Blonde (Frl. Marie Lehmann) ihrem zweifelsüchtigen Galan handgreifliche Beweise ihrer Liebe und Treue beizubringen. Es steht anzunehmen, daß der muntere Pedrillo (Herr Schittenhelm) durch die Anwendung eines kräftigen Mittels von seinem Skeptizismus hinlänglich — wenigstens bis zur nächsten Aufführung dieser Oper — geheilt worden sei. Herr Schittenhelm war übrigens lustig genug; vornehmlich gefiel uns an ihm sein schmuckes Aussehen, das durch den geteilten Kinnbart nicht wenig erhöht wurde. Man schlage die Wirkung, die aus so schön geformten Kinnbärten sproßt, nicht zu geringe an; es liegt ein ganz eigener Zauber in ihnen, daher es als ein unverantwortlicher Leichtsinn gelten muß, wenn ein derartiges Produkt, das die Natur selbst auffallend protegiert und dem hernach die Virtuosität des Haarkünstlers die letzte Weihe zu geben bestimmt ist, aus eigener Machtvollkommenheit, aus Eigensinn oder — und dies ist das unverzeihlichste — auf eine abfällige Kritik hin, einer anderen Form unterworfen — und dadurch verunstaltet oder gar dem schnöden Rasiermesser überliefert und dadurch vernichtet wird. Wahrlich! Der Mensch ist ebenso

undankbar in seinen innersten Regungen als unüberlegt in seinem äußeren Tun.

»Lucia von Lammermoor«.

Wegen seines polnischen Akzentes wollen wir uns mit Herrn Filippi, der den Edgar in dieser Oper sang, nicht entzweien. Herr Filippi scheint, nach seiner stets zufriedenen Miene zu urteilen, ein gutmütiger Mensch zu sein; auch legte er beständig beide Hände aufs Herz, als wollte er uns seiner Gutmütigkeit auf das eindringlichste versichern. Wir glauben es ihm vom Herzen gern. — Seine Erscheinung berührt sympathisch, und da er eine hübsche Stimme besitzt, auch mit derselben gut umzugehen weiß, kann es gar nicht anders sein, als daß er dem Publikum gefällt. — Das meiste Interesse an diesem Abende konzentrierte sich aber auf die Leistung des Frl. Bianchi. Ihre geläufige Kehle setzte das Publikum in Erstaunen und Bewunderung. Der Beifall, den man ihren Künsten zollte, wollte denn auch kein Ende nehmen. So abgeschmackt das Koloratursingen als Mittel ist, das dem Zwecke zu dienen hat: die Virtuosität des Sängers glänzen zu lassen, so wirkungsvoll kann sie vom Opernkomponisten im Dienste der dramatischen Situation verwendet werden. Die Wahnsinnsszene im 3. Akte der Lucia bietet uns ein Beispiel hiefür. Dieses sinnlose Auf- und Abgleiten der Stimme auf dem Vokal a, gleicht es nicht dem zusammenhängenden Faseln und Stottern des Wahnsinnigen? Möchte man aber nicht auch glauben, daß z. B. die ernste, hoheitsvolle Gestalt der Norma am Opferaltar im ersten Akte der gleichnamigen Opern beim Intonieren dieser lächerlich klingenden Bocksprünge, Koloratur genannt, den Verstand verloren habe? für mich wenigstens war sie irrsinnig. Ob andere auch so empfanden, weiß ich nicht.

Hugo Wolf.

22. Februar 1885.

Wer der deutschen Vorstellung der »Gioconda« nicht beiwohnen konnte, wie zum Beispiel ich, dieselbe aber gerne bereden möchte, wie nicht ich, oder dieselbe (zwar ungern) beschreiben

soll, wie allerdings ich, befindet sich in einer ziemlich kritischen Lage, die sich aber, falls der andere, der über diese Vorstellung gerne reden möchte, einigermaßen Phantasie besitzt, wie zum Beispiel wiederum ich, der doch über diesen Opernabend schreiben soll, zu einer nur unscheinbaren gestaltet; denn es läßt sich, wie Beweise tagtäglich geliefert werden, über sehr, sehr viele Dinge reden und schreiben, die man weder gesehen noch gehört, noch gefühlt, noch verstanden und worunter besonders auch so eine »Gioconda«-Vorstellung zu zählen ist, da darin weder was zu fühlen, noch zu verstehen, zu hören allerdings mehr, als einem noch so abgehärteten Trommelfell zuträglich, zu sehen aber just soviel ist, um hie und da den größten Spektakel des Orchesters zu überhören. — Dieser scheinbar kritische Zustand wird aber zu einem ganz offenbaren, wenn ein Kritiker in solch einer kritischen Lage kritisieren soll. Unter derart bedenklichen Umständen könnte eine noch so gute Kritik leicht unter aller Kritik ausfallen, soferne der Kritiker in Wahrheit kritisch, das ist sachlich, nach dem, was die Arbeit der Kritik erfordert, vorzugehen beabsichtigt. Der einsichtsvolle Leser darf daher wohl, ohne befürchten zu müssen, in punkto seiner Menschenkenntnis, von der er gewiß und mit Recht eine hohe Meinung hat, was zu riskieren, mir so viel Verstand zutrauen, um für diesmal alles eher denn eine Kritik über die Aufführung der »Gioconda« zu erwarten. Nichts liegt mir ferner, als mich geflissentlich zu belügen und hiedurch meine Leser zu täuschen, und ich werde mich gar wohl hüten, Annahmen, denen ich nur eine Meinung, für Tatsachen, denen ich ein Urteil (wenn auch vielleicht ein falsches) entgegensetzen kann, als ein und dasselbe Gericht aufzutischen. Über diese Oper habe ich allerdings ein Urteil; da es sich für diesmal aber um die kritische Besprechung der Aufführung handelt, muß ich mich darauf beschränken, durch das Medium der Vorstellungskraft und nach den gewonnenen Einsichten über die Leistungsfähigkeit der mitwirkenden Sänger zu einer Meinung zu gelangen. Und somit meine ich, daß der Erfolg, den die »Gioconda« diesmal errungen, einzig und allein der genialen Darstellung der Frau Lucca zu vindizieren ist. Man kann sich lebhaft vorstellen, mit welch blendenden Farben Pauline Lucca

die blasse, ja widerwärtige Figur der Straßensängerin Gioconda versinnlicht, vielleicht sogar verschönt hat; wie sie dieses bald leidenschaftliche, bald zärtliche, bald anspruchsvolle, dann wieder entsagende, jetzt racheschnaubende, bald darauf schmerzlich gerührte, kurz, dieses stets in Extremen sich bewegende und dabei doch blutleere, seelenlose Geschöpf durch ihre eminent dramatische Begabung zu einer Bedeutung erhoben, daß man nicht unschwer zu der Überzeugung gelangen konnte, einem wahrhaft menschlichen Wesen und nicht einer ganz gewöhnlichen, ordinären Theaterpuppe, welche die vom Textmacher gezeichnete Figur auch ist, gegenüber zu stehen. Es ist zu bedauern, daß Frau Lucca ihre besten Kräfte den unwürdigsten Aufgaben widmet. Indem sie Opern, wie den »Tribut von Zamora«, »Der Widerspenstigen Zähmung«, »Gioconda« und dgl. durch den Zauber ihrer Darstellung vom Scheintode erweckt, gleicht sie ganz den Instrumental-Virtuosen, deren Eitelkeit nie mehr Befriedigung atmet, als bei der Wahrnehmung, daß sie durch ihre Künste allein es zustande gebracht, den ärgsten Pofel dem Publikum mundgerecht gemacht zu haben. Das aber ist ein gar trauriger Ruhm.

Herr Müller dürfte, meinem Dafürhalten nach, den Fürsten Enzo Grimaldi weit besser zur Geltung gebracht haben, als der italienische Tenor Valero, desgleichen Frl. Braga als Laura ihre italienische Vorgängerin Signora Giuli übertroffen haben. Hingegen darf ich mit einiger Sicherheit annehmen, daß der Barnaba des Herrn Sommer gesanglich ebenso hoch über den des Sgr. Dufriche steht, als des letzteren lebendiges Spiel über der Ungeschicklichkeit des Herrn Sommer.

Immerhin darf man, vornehmlich auf das wirksame Eingreifen der Frau Lucca hin, annehmen, daß die diesmalige deutsche Aufführung der vorjährigen italienischen »Gioconda« um ein nicht Unbedeutendes überlegen war. Wir können aber kein Verdienst darin erblicken, da wir der Meinung sind, daß ein solches Machwerk zu wiederholten Malen aufzuführen, selbst für die schlechteste italienische Operntruppe eine unwürdige Arbeit sei.

Hugo Wolf.

1. März 1885.

»Der Barbier von Sevilla«. Frau L'Allemand gab die Rosine. Anfänglich glaubten wir, eine Puppe vor uns zu haben. In der Mittellage beginnend, klang ihre Stimme wie die eines quiekenden Kindes. Gar bald aber trat zugunsten der Sängerin eine unerwartete Wendung ein. So wie Frau L'Allemand den höheren Regionen der Töne zusteuerte, gewann ihre Stimme an Intensität, Schärfe und auch ein weniges an Wohllaut. Sie ist Virtuosin im Koloraturgesange; leider aber ist sich Frau L'Allemand ihrer Virtuosität nur zu sehr bewußt. Nie läßt sie sich die Gelegenheit entwischen, ihre Künstelei wohl oder übel anzubringen. Da wird jede Pause, jede Fermate benutzt, Kadenzen, Triller, Rouladen usw. einzulegen. Koloratur, wohin man sieht, wohin man hört, wohin man greift. — Ein beharrlicher Landregen im Gebirge hat etwas Schreckliches, Furchtbares, Zerstörendes. Er erzeugt im Menschen Unlust, Ungeduld, Melancholie. Man wird zum Misanthropen, zum Pessimisten, zum Menschenfresser. Man beginnt dem Teufel mehr Aufmerksamkeit zu erweisen, als es für einen Gentleman schlechterdings schicklich ist, denn man flucht in allen möglichen Tonarten, — die aus dem F eignet sich allerdings am besten. Man flucht in volkstümlichen, in gelehrten Flüchen; man ergeht sich hierbei in Zitaten oder verläßt sich auf eigene Eingebungen, wobei es einem freisteht, in kurzen Aphorismen oder in breiten Bildern und Gleichnissen zu fluchen. Der mehrerer Sprachen Kundige genießt nebstdem noch den Vorteil, durch Übersetzen eines und desselben Fluches in das italienische, spanische, englische, französische, türkische, holländische (obwohl die letzteren wegen ihres bekannten Phlegmas mit der Teufelgrammatik auf keinem besonders vertrauten Fuße leben) seinen Unmut sechsmal sich vom Leibe zu fluchen. Oder auch, man beschäftigt sich unter solchen Umständen aus purer Verzweiflung über Langeweile mit Dichten oder Komponieren, wohl auch mit beidem zugleich. Aber so groß, so bedeutend, so monumental Herr Richard Kralik in seinen Augen auch dastehen mag, ich fürchte, ich fürchte, daß seine dichterische Phantasie doch gar

zu lange unter Wasser geblieben, daß die einschläfernde Wirkung eines nimmermüden Landregens sich doch gar zu treulich in seinen »Verselein« abspiegelt, daß somit auch seine Aussichten: Hafis, Pindar und Walter von der Vogelweide gleichzukommen oder ihnen gar eins vorzutun, leider zu Wasser werden müssen. — Wenn schon nach anhaltender Dürre ein tüchtiger Regen fruchtbringend sein kann, ist doch bei allzu großer Geschäftigkeit des flüssigen Elementes ebenso leicht das Gegenteil zu befürchten. Nun gebe ich gerne zu, daß die sogenannte poetische Ader des Herrn Kralik recht sehr an Dürre und Trockenheit leidet, eine ganz natürliche Erscheinung, daran wir nichts auszusetzen finden; um so schmerzlicher muß es aber jeden gefühlvollen Menschen — und an solche appelliert wohl das »Büchlein der Unwesenheit« — berühren, wenn eine so geordnete Natur, wie die des Herrn Kralik, auf das Barometer seiner Stimmungen so schlecht sich versteht, um, den geeigneten Augenblick zu einem vielleicht halbwegs erträglichen Produzieren verpassend, erst dann die Flügel seiner lieblichen Dichterseele auszuspannen, wenn sie unter der Wucht der verzweifeltsten Langweile zusammenschrumpfen müssen und hierdurch den unförmigen Stümpfen der Pinguine nicht unähnlich werden. Ach, welche Verbrechen, welche Gräuel hat ein Landregen in der Einsamkeit nicht auf dem Gewissen! Wie bringt er den Menschen herab, wie entstellt er ihn: Aber (und das wollt ich eigentlich nur sagen) ich will lieber mit dem Teufel einen Pakt eingehen oder mich zeitlebens unter die Traufe stellen, als einen ganzen Opernabend hindurch Koloraturen anhören. So graziös, so anmutig sie aus der Kehle der Frau L'Allemand hervorquellen mögen, auf die Dauer bekommt mans satt. Hingegen spielt Frau L'Allemand allerliebst, und als Rosine wußte sie so schelmisch und kokett mit den Blicken herumzuwerfen, dem eifersüchtigen Bartolo so unschuldsvoll und dabei doch spitzbübisch in die Augen zu schauen, daß es nur eine Freude war. Ausgezeichnet, wie in allen komischen Partien, war Herr Mayerhofer (Dr. Bartolo). Sein würdiger Bundesgenosse Basilio (Herr Reichenberg) war bei einer fast üppigen Laune. Respekt vor seiner Leistung. Herr Horwitz hat kein Talent zur Komik, daher sein Figaro ziemlich frostig ausfiel.

In der »Regimentstochter« sang Frau L'Allemand die Marie mit derselben Bravour, wie vorher die Rosine im »Barbier«. Wiederum war es ihre Darstellung, namentlich ihr Mienenspiel, das mir an der Leistung des Gastes als das beachtenswerteste däuchte. Die rauhe Herzlichkeit des Sergeanten Sulpice fand in dem Vortrage des Herrn Reichenberg ein gutes Echo. Auch Herr Schittenhelm (Schweizer) fand sich mit seiner Rolle gut ab. Schließlich sei dem 2. Regimente für seine stramme Haltung dem wehrlosen Schweizer gegenüber noch ein summarisches Lob gespendet. In »Mignon« verabschiedete sich Frau L'Allemand von unserem Publikum. Eine glücklichere Wahl, als die Rolle der Philine, hätte Frau L'Allemand kaum treffen können. Wie reizend sah sie aus, wie kokett! Ist die Philine unter den übrigen krüppelhaften Figuren des schauderhaften Sujets die einzig-natürliche, so war sie uns infolge der vortrefflichen Darstellung der Frau L'Allemand geradezu tröstlich. Die Leistungen unseres Sängerpersonales in dieser Oper sind dem Publikum ohnehin bekannt. —

Im festlich erleuchteten großen Musikvereinssaal wurde zur Feier des 200jährigen Geburtstages Händels dessen »Saul« aufgeführt. Erscheint uns an diesem Werke gar manches veraltet, verblaßt, wie zumal Arien und Rezitative, so offenbart sich uns in den Chören ein Schwung, ein dramatisch bewegtes Leben, eine titanische Kraft, eine hinreißende Gewalt des Ausdruckes, wie sie uns auch heute noch und wohl so lange, als überhaupt musiziert werden wird, mit Staunen und Bewunderung erfüllen. Unter den Mitwirkenden zeichnete sich vor allem Frau Papier aus. Auch Frau Schmied-Csany entledigte sich nicht übel ihrer schwierigen Aufgabe. Herrn Winkelmann und Herrn Reichenberg fehlt der breite Ton für den Oratorienvortrag, dennoch hatten beide schöne Momente aufzuweisen. Am besten gefiel mir, daß Herr Schittenhelm die Hexe von Endor sang. War das eine komische Hexe! Und wie lieblich sie sang, die böse Hexe! Und wie gutherzig sie aussah! Ein Anblick, fast ebenso erhebend, wie erheiternd.

Hugo Wolf.

8. März 1885.

Über die philharmonischen Konzerte.

Dieselben gehen ihrem sichtlichen Verfalle entgegen, und sollte es unter den obwaltenden Umständen auch anders sein? Die Philharmoniker, deren oberster Grundsatz keineswegs in der Maxime Robert des Teufels gipfelt: »Ach das Gold ist nur Chimäre«, vielmehr der Philosophie des Bösewichtes Jago sich zuneigt: »Tu Geld in Deinen Beutel«! können nicht leicht Ansprüche auf eine ernste Beurteilung vom rein künstlerischen Standpunkte aus erheben. Zugegeben: Der Mensch im allgemeinen ist der Sklave seiner Verhältnisse. Um leben zu können, ist er genötigt, Geld zu erwerben; diesen Erwerb sich zu sichern, Zugeständnisse zu machen. Zugeständnisse sind Einschränkungen der moralischen Freiheit des Menschen; solche Einschränkungen die Folge unbezwinglicher Verhältnisse. Da sind wir wieder am alten Flecke angelangt: Gelderwerb, Zugeständnisse, Einschränkungen, Sklaverei. Betrachten wir, inwieweit das Hauptübel, der Gelderwerb, auf die bevorstehende künstlerische Agonie dieses Konzertvereines schädlichen Einfluß genommen, und in welches Abhängigkeitsverhältnis das Publikum der Philharmoniker infolge dessen geraten konnte: so haben wir ein Phantom, ein Luftgebilde betrachtet, denn die Philharmoniker sind in Wahrheit so glücklich, ohne Zugeständnisse Geld sich erwerben zu können. Wenn sie trotzdem nicht Millionäre geworden, wenn sie nicht den Erdball beherrschen, wenn nicht sämtliche Aktien der Nordbahn und aller nicht verstaatlichten Eisenbahnen Europas und Amerikas in ihren Besitz übergegangen, wenn sie trotz alledem noch Sklaven sind — ist dies ein Grund, daß sie uns immer schlechtere Programme bieten? ist diese Gesellschaft nicht ein Souverän, just so gut, als jeder der 32 Monarchen des ehemaligen Deutschland? Lastet ein äußerer Zwang auf ihnen? Wagt es ein Orchesterkörper ihnen die Stirne zu bieten? Sind sie nicht frei und unabhängig?? Nein. Sie sind Sklaven, unfreier als die Neger auf den Plantagen Südamerikas. Sie sind die Sklaven ihrer Eitelkeit, ihrer Indolenz. Ihrer Eitelkeit, als sie einerseits nach ihren virtuosen Leistungen beurteilt sein wollen, anderseits durch Bevor-

zugung der Produkte einiger durch die Reklame gemachter Komponisten die Lobhudeleien eines »berühmten« und »gefürchteten« Kritikers anstreben. Der Indolenz, insoferne sie nicht den Mut besitzen, diesen »gefürchteten« Kritiker zu ignorieren, insofern ihnen nichts über die Bequemlichkeit geht. Sie haben einen mächtigen Bundesgenossen an ihrer Seite, der sich nicht durch Rezensionen, ob pro ob contra, bestimmen läßt, treu zu ihnen zu halten. Diesen Bundesgenossen geniert die Indolenz und Eitelkeit der anderen wenig. Mag aufgeführt werden, was da wolle, er übt keine Kritik aus, es sei denn über Damenhüte; er beklagt nichts, es sei denn das ausnahmsweise Vorhandensein übergroßer Hitze. Er hört mit dem Opernglase in der Hand und sitzt auf den Ohren und ist im großen ganzen ziemlich harmloser Natur. Kurz, es ist die Mode. Es ist doch wohl kaum anzunehmen, daß die Philharmoniker die letzten sein sollten, denen diese Erscheinung bisher ein Geheimnis geblieben. Es wäre wahrlich töricht, wenn nicht anmaßend, in der eifrigen Jagd nach Karten für die philharmonischen Konzerte etwas anderes als die Manifestation der abgeschmacktesten Mode zu erblicken. Die Philharmoniker werden sich doch nicht einbilden wollen, daß das Publikum in Erwartung von Kunstgenüssen ihren Konzerten zuströmt? Wüßten wir nicht, daß Herr Kapellmeister Richter alles eher, denn ein maliziöser Mensch ist: in der Zusammenstellung eines solchen Programmes, wie es uns im jüngst verflossenen Konzerte erheiterte, könnte der Teufel selbst nicht maliziöser verfahren, als es dank der Jovialität des Herrn Kapellmeisters geschehen ist. Gade, Dvořak, Molique und aus Barmherzigkeit — welch riesenhafte Anstrengung! — eine Symphonie von Mozart. Bravo, Herr Kapellmeister! Sie zeigen Geschmack, guten Willen, Fleiß, Hingebung, Ernst, Ausdauer und eine gute Portion Ehrgeiz! Wohin soll Sie das führen? Sie werden sich um Gottes Willen doch nicht zu der schwindelnden Höhe versteigen wollen, Haydnsche Kindersymphonien aufzuführen? Fürchten Sie die Mühen dieser Arbeit, die schlaflosen Nächte, die blutigen Schweißtropfen! Unersättlicher! Die Lorbeeren und Palmenzweige, die um das unbeschreibliche Verdienst, die weltgeschichtlichen Heldentaten der Aufführung von Streich-

oder Holzbläser-Serenaden obskurer Komponisten ihre echauffierte Stirn kühlen sollten — wie? die hätten den verzehrenden Drang nach Taten, nach herkulischen Arbeiten nur noch üppiger in Ihnen entfacht? Ikarus! Ikarus! Fürchte Deinen Fall. — Nein, Herr Kapellmeister, Sie müssen sich schonen, pflegen, Sie bedürfen der Ruhe. Erhalten Sie uns Ihr kostbares Leben. Es gehört nicht Ihnen. Es gehört der Kunst, dem Kampfe gegen das Philistertum, dem Kampfe für den Fortschritt, für eine freie Weltanschauung. Beglücken Sie uns auch fernerhin mit Dvořakschen Rhapsodien, Gadeschen Ouvertüren, Moliqueschen Violoncell-Konzerten; aber lassen Sie's dann auch gut sein. Wozu als Schlußnummer eine Mozartsche Symphonie und noch gar die wunderherrliche in Es-Dur! Dieses Stück ist zu kompliziert, erfordert gewiß eine Unmenge von Proben, was bei Ihrer ausgesprochenen Vorliebe für Proben Ihnen wohl angenehm, uns aber ein Schrecken, ein Gräuel ist, denn Sie richten sich dadurch zugrunde und die Aussicht, im philharmonischen Konzerte unter Ihrer Leitung Czernys »Schule der Geläufigkeit«, deren Instrumentierung Bachrich aus Gefälligkeit, wohl auch gegen entsprechendes Honorar, übernehmen dürfte, einmal doch noch zu hören, würde uns dann für immer benommen werden.

Hugo Wolf.

15. März 1885.

»Tannhäuser« von Richard Wagner. Frau Papier sang zum ersten Male die Elisabeth und, wie wir gleich hinzufügen wollen, mit großem Erfolge. Die Vorzüge, aber auch die Schwächen dieser so sehr begabten Sängerin traten diesmal deutlicher denn je hervor, sie hielten sich sozusagen die Wage, so weit überhaupt ein Kompromiß zwischen dem einerseitigen Hervortreten des gesanglichen und dem anderseitigen Zurückbleiben des mimischen Ausdruckes als möglich angesehen werden kann, ohne einen unbefriedigenden Eindruck auf den Zuschauer zu hinterlassen. Ein bemerkenswerter Übelstand dünkte uns die ganz wunderliche Zerstreutheit in Blick und Miene, in die Frau Papier bei der ergreifendsten Wiedergabe des musikalischen Ausdruckes zuweilen

verfiel. Wir müssen darin einen fühlbaren Mangel an schauspielerischer Befähigung erkennen. So sehr Frau Papier ihre Rolle musikalisch beherrscht, so unsicher trat sie derselben als Darstellerin entgegen. Mit geschlossenem Auge ihrem Gesange folgend wird Frau Papier auf jeden Zuhörer überzeugend wirken. So aber meint man mitunter nur eine Komödie zu erleben. Da wir in der Oper nun einmal den Sänger von dem Schauspieler nicht zu trennen vermögen, dem ersteren vor dem letzteren aber nicht den allergeringsten Vorrang einräumen, schöne, volle, üppige, glockenhelle, kristallreine Stimmen (und wie man sie sonst noch zu nennen pflegt) für die Beurteilung der Leistungsfähigkeit eines Opernsängers nur in zweiter Linie gelten lassen können: so darf nur derjenige Ansprüche auf Vollkommenheit erheben, dem die Kunst des Vortrages in demselben Maße zu eigen geworden, als die der Darstellung. Nicht, daß wir gegen schöne Stimmen eingenommen wären — — o ganz im Gegenteile, sobald diese schöne Stimme als Mittel gebraucht wird, den musikalischen Ausdruck zu erhöhen oder ihm ein bestimmtes Kolorit zu verleihen. Gemeinhin gilt aber die schöne Stimme als die Hauptsache. Das nun heißt: ein Mittel zum Zwecke machen. Von diesem verkehrten Standpunkte ausgehend, beurteilt nun das Publikum und nicht minder die Kritik den Singsang des Herrn Sommer. Noch immer gilt ihnen eine schöne Stimme mehr als ein schöner Gesang. Und doch, wie tief steht das Verdienst des Herrn Sommer unter den soviel wie ignorierten Leistungen des Herrn Lay. Herr Lay besitzt Humor genug, in der beliebten Trinkszene im Vampyr über seine Stimme zu spotten, wenn er sagt: »Ich singe auch, aber nicht immer schön.« Wollte doch Herr Sommer nur annähernd so schön singen und hätte er auch noch im übrigen die Verdienste des letztgenannten; ich weiß es so gut, als der und jener, daß die Stimme des Herrn Lay mit der des Herrn Sommer in gar keinen Vergleich zu bringen ist; aber was Herr Lay singt, erhält sein charakteristisches Gepräge, und darin ist das eine Hauptverdienst des Opernsängers zu suchen.

Frl. Schläger (Venus) überraschte uns diesmal in einem Phantasiekostüme, an dem wir aber leider etwas auszusetzen haben.

Der Schlitz auf der einen Seite ihres Kleides möge zugenäht werden. —Zu so unwürdigen Künsten kann eine verwelkte Buhlerin greifen, um einen entnervten Lebemann zu reizen — einer Venus ziemen sie nicht. Auch ist Venus nicht die Göttin der Unkeuschheit, sondern der Liebe. Herrn Winkelmanns gelungenste Rolle ist ganz entschieden der Tannhäuser. Nur einige Worte über sein zu eifriges Spiel nach der Verwandlung im ersten Akte, das mir nicht gefiel. Im höchsten Erstaunen überkömmt den Menschen eine Art Erstarrung. Herr Winkelmann hat dies wohl begriffen, denn er blieb längere Zeit wie angewurzelt in verzückter Stellung. Aber war es geboten, einmal über das andere Mal die Hände in Bewegung zu setzen, um Rührung, freudiges Erstaunen auszudrücken, gibt es nur Hände, innere Vorgänge auszudrücken? und das Auge? die Mienen? die Haltung des Körpers überhaupt? ein zaghafter, energischer, lebhafter, zaudernder Schritt nach vor-, nach rückwärts, zur Seite usf., kann er das konventionelle Händeringen nicht überflüssig machen oder doch einschränken? Da wußte sich Herr Schittenhelm, der diesmal den Walter sang, besser zu behelfen. Mit heiterer oder düsterer Miene folgte er dem Sängerkriege. Gewöhnlich lächelte er schelmisch wie die Aprilsonne, aber oft, wie gesagt, sah er auch dräuend wie gewitterschwangere Wolken der Entwicklung zu. Der ganze Sängerkrieg malte sich in seinen Mienen ab, was um so mehr sagen will, da Herr Schittenhelm nicht nur für sich, sondern auch für seine Kollegen spielte. Der Himmel allein weiß es, ob ein Genie in Herrn Schittenhelm steckt.

Margarethe (Faust) von Gounod. Herr Baer vom Hoftheater in Darmstadt debutierte auf unserer Hofbühne als Faust. Der konventionelle Operntenor, nicht gut, nicht schlecht, »anständig«. In seinem phantastischen Werke »La damnation de Faust« läßt Berlioz den Helden der Legende in Ungarn, an den Ufern der Donau, verweilen — dem Rakoczy-Marsch zuliebe, den Berlioz bekanntlich — oder den Herren Philharmonikern und ihrem Dirigenten auch nicht bekanntlich, in seiner genialen Art ausgearbeitet und instrumentiert und schließlich in seine Verdammung Fausts aufgenommen. Die Textverfasser der »Mar-

garethe« konnten, da sie sich gewiß recht streng an die aristotelischen Einheitsregeln hielten, einen ähnlichen Luxus wie Berlioz sich nicht erlauben. Hingegen gelang Herrn Baer, was der besseren Einsicht der Herren Textverfasser als unstatthaft erscheinen mußte. Er klebte sich, allerdings nicht in der Absicht mit dem Einfall Berlioz' zu konkurrieren, einen wohlgewichsten, martialischen Schnurrbart unter die Nase, wodurch sein Aussehen dem eines Panduren nicht unähnlich ward. Ein Umstand, der die Textverfasser sowohl, als den Komponisten der Margarethe ziemlich ungerührt lassen dürfte, während uns Deutschen solche »Pikanterien« einigen Spaß macht.

Hugo Wolf.

22. März 1885.

Konzerte.

Es kann diesmal meine Absicht nicht sein, über die in letzter Zeit stattgehabten Konzerte zu referieren, — wüßte ich hiefür auch keinen stichhältigeren Grund anzuführen, als den, daß ich ganz einfach keine Konzerte besucht. Der geneigte Leser hätte nun allerdings ein Recht, zu fragen, warum ich diesen Zeilen nicht eine passendere Überschrift vorausgesetzt, da ich doch selbst und obenan gleich zu Anfang die Absicht ausgesprochen, eine Konzertbesprechung im üblichen Sinne nicht anzustreben, in welchem (nämlich üblichen Sinne) aber anderseits die gebräuchliche Aufschrift »Konzerte« eine solche (nämlich Konzertbesprechung) deutlich genug involviert. Gelehrte Auseinandersetzungen in diesem streitigen Falle würden weder mir, noch meinen Lesern nützen. Brechen wir somit ab und werfen wir lieber den Blick auf unser heutiges Konzertwesen und fragen uns, wie es nur kommt, daß unser Publikum trotz der Überfülle an Konzerten doch noch Zeit, Ausdauer, Mut und Selbstverleugnung genug besitzt, fast täglich in die Konzertsäle zu wandern? Was kann es zu solchen Opfern und Strapazen bestimmen? Unmöglich doch der Drang, gute Musik zu hören, da doch seit neuester Zeit nicht mehr der Konzertgeber, sondern die Presse das Programm festsetzt; oder sollte es wirklich noch Leute geben, die in dem häufigen Begegnen des Namens

Brahms etwas anderes als die gleißenden Früchte der unermüdlichen Reklame erblicken könnten? Ich zweifle sogar, daß stets begeisterte, ideal angelegte Musikhändler, die Brahmssche Kompositionen »stofflich« in sich aufnehmen möchten, in so traurigen Symptomen ein sicheres Anzeichen für die Popularität dieses Komponisten erkennen dürften. Kein Sänger, keine Sängerin, kein Geiger, kein Pianist, ja sogar kein Orchesterverein wagt es, Konzerte zu veranstalten, in denen nicht mindestens eine Brahmssche Komposition gespielt oder gesungen werden soll. Hat man je etwas so lächerliches erlebt? Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn — von Liszt und Berlioz gar nicht zu reden — werden kurzweg abgetan, wenn die Presse über dem Haupte des Herrn Johannes Brahms, gleich dem heiligen Geiste in feurigen Zungen schwebend, das Füllhorn der Reklame über ihn ausgießt und seine Kompositionen mit Feuer und Schwert dem Virtuosentume sowohl als den Kontzerinstituten aufdrängt oder, wie es schöner klingt, zur Beachtung anempfiehlt. Dem Virtuosentume kann mans nicht so sehr verübeln, wenn es sich, ohne Widerstand zu leisten, auf Gnade und Ungnade ergibt. So ein armer Klavierspieler oder Geiger will auch leben, und die Presse ist sein indirekter Brotgeber. Von seinem Verhalten ihr gegenüber hängt sein Wohl und Wehe ab. Die Presse gebietet: Du mußt Brahms spielen, oder wir hören Dein Konzert nicht an, wir rezensieren Dich nicht, und wenn wir von Dir nicht sprechen oder übel von Dir reden, dann magst Du zusehen, wo und wie Du Deine Konzertbillete anbringen kannst. Da man nun von einem Instrumental- oder Gesangvirtuosen so viel oder auch nur annähernd so viel Heroismus, als von dem weiland römischen Konsul Regulus nicht erwarten kann, so darf es uns nicht wunder nehmen, wenn diese eine Straße gehen, die mit Geld und im gewissen Sinne auch mit Ehre und Ruhm gepflastert ist, auf der man auch bald zu einem Ziele gelangt, aber alsbald strauchelt und stolpert, wenn man dieselbe mit den Sohlen künstlerischer Überzeugung betritt. Die schlimme Lage der durch eine stets wachsende Konkurrenz oft in die ärgste Bedrängnis geratenden Virtuosen mag einen solchen Treubruch an sich selbst halbwegs entschuldigen. In Fällen aber, wo die künstlerische Ehre

in keinen Konflikt mit den kleinlichen Sorgen um das tägliche Brot gerät, ist es geradezu unverzeihlich, den Vorschriften der hl. Dreieinigkeit unseres Rezensententums sich zu fügen. Dieser Vorwurf trifft vor allem den Dirigenten der Philharmonischen und der Gesellschaftskonzerte. Wir haben von diesem in den Anschauungen Richard Wagners großgewordenen Dirigenten eine viel zu gute Meinung, um an der Aufrichtigkeit seiner Gesinnungen der Brahmsschen Kompositionsweise gegenüber zu glauben, ebenso wie wir den tonangebenden Kritiker der Wiener Presse für einen viel zu geistreichen, klar und logisch denkenden Kopf halten, als daß uns sein ewiger Protest gegen die Kunstform Wagners und Liszts als etwas anderes denn ein kritisches Steckenpferd dünken sollte, das besagter Kritiker bald mit Anmut, bald mit Würde, immer aber mit sichtlichem Vergnügen besteigt.

Ich habe im Verlaufe dieser Zeilen die Bemerkung gemacht, daß mich nichts so sehr in Erstaunen setzt, als der Mut unserer Virtuosen, Komponisten und Sänger, Konzerte zu veranstalten, als die lammsfromme Geduld und die geradezu rührenden Züge menschlicher Weichherzigkeit unseres Publikums, diese Konzerte zu besuchen. Welcher Dämon plagt diese Unglücklichen? Ist der Kunst damit gedient, oder kann sich das Publikum daran erquicken, wenn zum Beispiel der Cellist X auf seinem Instrumente Effekte zu erzielen sucht, wie sie naturgemäß der Pickelflöte zukommen — — der Violinist Y auf der E-Saite die rauhe Stimme des Kontrabasses nachzuahmen bestrebt ist, eine Altistin das hohe C, eine Sopranistin das tiefe g kreischt? vom Klavierspieler gar nicht zu sprechen? In einem Irrenhause kann es nicht toller hergehen, als in einem Konzertsaale, und doch! Just dieser jämmerliche Unsinn ist's, der das Publikum hauptsächlich anzieht, wobei es dem wirklichen Künstler ähnlich ergeht, als dem Dr. Aylmer, Bischof von London, der, als er bemerkte, daß der größte Teil seiner Versammlung während seiner Predigt schlief, in einer hebräischen Bibel, die er bei sich hatte, zu lesen anfing. Sogleich wurde alles aufmerksam. Da fing der Bischof an: »Was seid ihr doch für feine Leute! Ihr seid aufmerksam, wenn ich etwas vorlese, wovon ihr kein Wort versteht, und schlaft, wenn ich in eurer Mutter-

sprache von Dingen rede, auf denen das Heil eurer Seele beruht.« Diese Anekdote, wie sie G. Ch. Lichtenberg wiedergibt, paßt sie nicht haarscharf auf unser Konzertpublikum? Aber es kann wohl die Zeit kommen, wo die hebräische Musik den Leuten noch verständlicher klingen dürfte, als so eine Brahmssche Musikpredigt; dann aber dürfte sich wohl auch der langersehnte und jedenfalls echte Messias eingefunden haben, den zu rezensieren mir aber hoffentlich nicht mehr beschieden sein wird.

Hugo Wolf.

29. März 1885.

Ein jeder Opernsänger, der sich anschickt, auf fremden Bühnen zu gastieren, möge wohl bedenken, daß er sich in ein feindliches Lager begibt, daß er demjenigen Sänger, dessen Rollen er (der Gast) zu seinem Debut erwählt, notwendigerweise den Krieg erklärt. Ich sage notwendigerweise, weil die wenigen Ausnahmen unter denjenigen Sängern und Komödianten, deren Charakter nicht aus Eitelkeit, Neid und Selbstliebe zusammengesetzt ist, die Regel dieser Annahme bestätigten. Da jedoch glücklicherweise ein jeder sich als (von der Regel) ausgenommen betrachtet — ob aus Eitelkeit und Selbstliebe sei einstweilen dahingestellt — so hat es weiter keine Gefahr für den Einzelnen. Nun wird kaum ein vernünftiger Mensch den andern betrügen, ohne mindestens den Wunsch oder die Hoffnung zu nähren, seine Gegner zu besiegen; hiezu kann er berechtigt oder auch nicht berechtigt sein, je nachdem ihm die Mittel und Wege zu Gebote stehen, seine Wünsche zu realisieren, seine Hoffnung in Gewißheit zu verwandeln; daher ein Schlaukopf nur dann losschlagen kann, wenn er sich hinlänglich sicher fühlt. Wird er sich dabei nur auf seine eigene Kraft und Überlegenheit verlassen? Wenn die Welt nur zwei Menschen oder zwei Nationen bevölkerten — ganz gewiß! Unter den obwaltenden Umständen wird er aber genötigt sein, auch Politik zu treiben. Das bestgeschulte, tapferste Heer unter dem heldenmütigsten, geschicktesten Anführer, — was vermag es gegen die Ränke eines verschmitzten Diplomaten, darum Politik, Politik! will man nicht zum Selbstmörder werden.

Herr Ondry vom Stadttheater in Pest war unpolitisch genug, im »Hamlet« von Thomas auf unserer Opernbühne zu debutieren. Das war ein großer Mißgriff. Herr Ondry hätte sich vorher erkundigen sollen, in welchem Renommee der »Hamlet« beim Publikum, in welchem bei der Kritik stehe, er hätte daraufhin erfahren, daß »Hamlet« fast nie gegeben wird, daß das Publikum diese Oper mehr fürchtet, als die Cholera, und daß die berühmte Schulweisheit unserer Kritik es schon so weit gebracht hat, dieses Werk zu verachten. Hernach debutierte Herr Ondry in der »Margarethe« (Faust) von Gounod. Das war erst recht ein Mißgriff, da kürzlich erst Herr Baer in dieser Oper sein Gastspiel absolviert, und die Kritik somit gezwungen ward, dieses Werk zweimal in rascher Aufeinanderfolge zu hören. Das Publikum, welches sich heute an der »Margarethe« den Magen verschlemmt, läßt sich vielleicht morgen von »Mephistopheles« wieder herstellen. Aber der Kritiker hütet sich wohl, mit dem »Mephistopheles« anzubinden, ausgenommen, wenn er muß. Auch kann mans einem Rezensenten kaum verübeln, wenn er nach zweimaligem Anhören der »Margarethe« endlich die Geduld verliert.

Bei der gründlichsten Verstimmung soviel Objektivität sich zu wahren, um dem Sänger die nötige Aufmerksamkeit angedeihen zu lassen, seine Leistungen nach Verdienst zu beurteilen, das heißt, wenn sie wirklich gut sind, dies zu erkennen, Essig mit Honig zu genießen und dabei herauszufinden, daß der Honig von vortrefflicher Qualität sei, anstatt den ganzen Hexenrudel mit tausend Flüchen gepfeffert zum Teufel zu wünschen, wie man wohl gerne möchte — das mitzumachen ist, offengestanden, eine ekelhafte Geschichte. Wir wollen nicht annehmen, daß Böswilligkeit das Motiv war, weshalb Herr Ondry »Hamlet« und »Margarethe« (Faust) in sein Repertoire eingeschlossen, selbst nicht des Spaßes halber. Oder war es ein gesteigertes Selbstbewußtsein von seinem Können, das Herrn Ondry keine Rücksicht auf die Wahl der Opern, in denen aufzutreten er für gut hielt, nehmen ließ? Oder aber war es der gewohnte Schlendrian, wie er in den Operntheatern gehegt und gepflegt wird (diesen eigentlichen Treibhäusern des Schlendrians), der ein ernstliches Befassen mit höheren Dingen,

selbst wenn es den daran beteiligten Personen zum augenscheinlichen Vorteil gereichen würde, als zweck- und fruchtlos erachtet, nur weil dabei einiges Nachdenken erfordert wird? Sei dem, wie ihm wolle. — Genug, wir können trotz aller Bedenken und Beschwerden Herrn Ondry ein ziemlich gutes Zeugnis ausstellen. Wohl ausgebildetes, dabei kräftiges Organ, etwas monoton im Vortrage, zuweilen sogar roh, manchmal aber sehr zutreffend, natürliche Bewegungen, wenn auch nicht immer der Situation angemessen, mitunter sogar recht opernhaft, zu deutsch: marionettenhaft, lebendiges Mienenspiel, meistens auch richtig und im allgemeinen eine gute Haltung — dies im kurzen eine Charakteristik der Leistung des Herrn Ondry. Dasselbe gilt von seinem Salomo in Goldmarks Königin von Saba. Die schrecklichen Anforderungen, die Goldmark an die Stimmen der Sänger stellt, wurden von unseren einheimischen Kräften fast spielend überwunden. Frau Kupfer gab die Sulamith überraschend gut; vortrefflich Herr Winkelmann den Assad. Mit etwas mehr Aufwand an innerlicher Glut, daß die Gebärde, als der greifbare Ausdruck eines wirklich empfundenen inneren Vorganges, wenigstens den Zug von Unmittelbarkeit, wenn schon auch nicht den der Schönheit gewinne, sollte Frau Papier die Königin von Saba darstellen, und sie wird ohne Rivalen in dieser Rolle glänzen. Das verklärte, schönere Bild der märchenhaft berückenden Königin duftet uns schon bei dem ersten Tone, den Frau Papier anschlägt, entgegen. Es gilt aber auch, die sinnliche Erscheinung festzuhalten, und da ist es mit der Maske allein nicht getan, so gut auch Frau Papier dieselbe gewählt, so schön sie darin aussah. Warum Frau Papier auf einem roten Streifen das Publikum um Nachsicht ersuchte, mit der Begründung, sie sei indisponiert, ist mir unerklärlich. Wenn Indisposition soviel bedeutet, als ganz bei der Sache zu sein, Stimme und Animo wie nur je besitzen, so möchte ich gerne den Abend erleben, an dem Frau Papier dem Publikum ankündigt, daß sie diesmal besonders disponiert sei.

Hugo Wolf.

5. April 1885.

Über die Aufführung der »Symphonie phantastique« von Hektor Berlioz im 7. Abonnement-Konzerte der philharmonischen Gesellschaft.

Was auch die Philharmoniker bewogen haben mag, von ihrer bisher so bewährten Taktik gegenüber den Werken Berlioz' ausnahmsweise einmal abzustehen, wir wollen den geheimnisvollen Triebfedern, die dieses Wunder vollbracht, nicht weiter nachspüren. Genug — für diesmal blieb es nicht nur bei der Ankündigung, es kam tatsächlich auch zur Aufführung der »Symphonie phantastique«. Einer Analyse dieses nach seiner Anlage, wie nicht minder seiner Ausführung gigantischen Werkes kann ich mich umso eher überhoben sehen, als einerseits vorausgesetzt werden darf, daß die berühmte Schumannsche Kritik über die phantastische Symphonie jedem Musikfreunde bekannt ist, anderseits der geringe Erfolg, den dieses Werk im jüngstverflossenen Konzerte errungen, eine eingehendere Betrachtung unserer Konzertverhältnisse im allgemeinen und speziellen erheischt. Ehe ich dieses Thema in Angriff nehme (und ein Angriff soll's werden, darauf kann man sich verlassen!), sei nochmals auf den trefflichen Aufsatz Rob. Schumanns hingewiesen. Der vorurteilsfreie Standpunkt Schumanns gegenüber dem Werke Berlioz', das innige Verständnis für den poetischen Gehalt desselben, die scharfsinnige Analyse nach dessen formeller, sowie musikalisch inhaltlicher Seite hin, darin Schumann geradezu ein Muster musikalischer Kritik geliefert, endlich die neidlosen Anerkennungen, die ihn in dem aus innerster Notwendigkeit hervorgegangenen Verfahren Berlioz' einen entschiedenen Fortschritte der Instrumentalmusik erblicken ließ, gereichen dem Kritiker Schumann nicht weniger zur Ehre, als Schumann dem Komponisten. Bedenkt man überdies noch, daß Schumann bei Abfassung dieser ebenso gerechten, als geist- und lichtvollen Kritik nicht einmal durch eine Partitur unterstützt wurde, sondern nach dem Klavierauszuge, wenn auch nach dem Lisztschen, zu urteilen hatte, so hätte das bei einem anderen Komponisten allerdings wenig zu bedeuten,

hingegen bedeutet es sehr viel bei einem Musiker wie Berlioz, dessen Notenzeichen im Klavierauszuge eingetrockneten Mumien gleichen, die Partituren dieses Meisters aber an die Zauberbücher des Prosper Alpanus im »Klein-Zaches« gemahnen, darin Kopf und Hals, Punkte und Pausen, Notenschlüssel und Taktstriche ein geisterhaftes Leben führen. Trotz alledem erkannte Schumann schon auf den ersten Blick die Schönheiten, die kolossalen Dimensionen, die Kühnheiten, die genialen Auswüchse, die Tiefe der Empfindung, die Kraft der Gedanken, die Prägnanz des Ausdruckes, die Beherrschung der Form, die Logik des Aufbaues dieses geharnischten Schmerzenskindes der Berliozschen Muse. Wo ihm aber dies alles verborgen bleiben mußte, schrie er doch nicht Zeter und Mordio, hüllte seine Ratlosigkeit nicht in den Mantel kritischen Ansehens ein (diesen zerlumpten Mantel, aus dessen Löchern die Eitelkeit und Unwissenheit unserer tagstarken Kritiker widerlich in die Welt grinsen), sondern, am Ende seiner Untersuchung angelangt, gestand er offen, ohne Partitur die letzten Seiten der Symphonie schlecht finden zu müssen. In der Tat wird kaum ein Verehrer Berliozscher Kompositionen anzutreffen sein, den der fünfte Satz aus der phantastischen Symphonie im Klavierauszuge ansprechen dürfte. Die orchestrale Wirkung dieses Satzes mit dem Fundament des »Dies irae« in den Posaunen und dem darüber kreisenden Hexensabbath ist allerdings überwältigend, zerschmetternd, vernichtend, und verhält sich dieselbe zu dem Klavierauszuge wie ein wirklicher Orkan zu einem schlecht gemalten oder beschriebenen — wie man will. Wie ernst Schumann es mit seiner kritischen Mission genommen, entnehme man beispielsweise aus seinen eigenen Worten: »In der festen Überzeugung, daß gewisse Schulbanktheoristen (denkt man da nicht sofort an die Matadores unserer Tageskritik?) viel mehr geschadet, als unsere praktischen Himmelsstürmer, und mit der Protektion elender Mittelmäßigkeit (denkt man da nicht unwillkürlich an unsere berühmten, leider aber altmodischen Symphonisten von heutzutage?) vielmehr Unheil angerichtet, als Auszeichnung poetischer Extravaganz, fordern wir ein- für allemal unsere Nachkommen auf, uns zu bezeugen: daß wir in Hinsicht der Kompositionen von Berlioz mit

unserer kritischen Weisheit nicht, wie gewöhnlich, zehn Jahre hinterdreingefahren, sondern im Voraus gesagt, daß ein Genie in diesem Franzosen stecke.« — — — O, wie verehre, wie bete ich Schumann an, wär's auch nur um dieser einen Kritik willen!!

Beginnen wir mit dem Angriff. — Ich habe zu Anfang dieses Aufsatzes erwähnt, daß der größere Teil des Publikums sich ablehnend gegen die Symphonie Berlioz' verhalten habe. Darauf frage ich: Verdient unser Konzertpublikum was anderes zu hören, als Diabellische Kinderstücke, als Brahmssche Symphonien und Konzerte? Reichen diese zwei Meister nicht vollkommen aus, das musikalische Bedürfnis unseres Konzertpublikums zu befriedigen? Will man z. B. im Publikum sanfte Empfindungen, stille Freude, zartes Sehnen erwecken, — spielt man Diabelli. Wünscht das Publikum asketische Anwandlungen zu spüren, melancholisch gestimmt zu sein, der Verzweiflung sich hingeben zu können — spielt man Brahms. Sollten wider alles Vermuten die Kompositionen dieser beiden berühmten Nachfolger Beethovens die umgekehrten Empfindungen im Publikum anregen — auch gut. Möge Meister Brahms dem heiter gestimmten Herzen schmeicheln, Meister Diabelli den Unterleib inkommodieren — was liegt weiter daran? Aber was soll Hektor Berlioz (man wird bemerken, daß ich diesem Komponisten den Euphemismus Meister nicht beizulegen wagte, so sehr derselbe in den Augen unseres Publikums Berlioz zustatten käme), was soll dieser Stacheligel dem feinfühligen, distinguierten Wiener Konzertpublikum? Hat er menschliche Empfindungen, ist seine Kunst keusch? kennt er Ordnung und Gesetzmäßigkeit? Ist seine Ausdrucksweise verständlich? ist seine Welt nicht eine Grabstätte aller Vernunft, alles gesunden Menschenverstandes? Ja! Ja! Ja! Ja! Ja! Und nun die Replik: Ob Berlioz menschlich empfinde?

Ihr tollen Leute! glaubt Ihr, daß der ewige Reigen jener hehren Geistergestalten, die dem hell- und wundersüchtigen Auge des begeisterten Künstlers nie gehörtes, nie geschautes, nie geträumtes, nie geahntes mit Donnerstimme im Strahlenkranze der Gottheit künden, Eure mißgestalte Form tragen, Eure quäkende Stimme austönen, Euer winziges Uhrwerk im Busen tragen muß? Wer seid Ihr?

daß Ihr Euch vermesset, mit dem Göttlichen zu rechten? Wenn Eure Augen blöde, Euer Sinn verwirrt, Euer Kopf verdreht ist, muß es deshalb der des Künstlers (allerdings nicht des »Meisters«) sein? Glaubt Ihr, daß Euer Beethoven so recht aus Eurem Herzen seine Melodien geschrieben? Nun, das wäre denn doch lustig. Ihr, philharmonisches Konzertpublikum, habt ihn nie aufgefaßt, nie gefühlt, nie verstanden. Wiedergekäut habt Ihr ihn, dann ausgespuckt und wiederum gekaut, so lange, bis Ihr Euch eingebildet, er schmeckt. Aber, er schmeckt Euch nicht, und wenn die glorreiche Wiener Kritik Euch einmal weismachen wird (und warum sollte sie dies nicht tun), daß Beethoven eigentlich doch nur ein miserabler Komponist, seine Geistesnahrung eine höchst ungesunde sei, so werdet Ihr Euch (oder ich will ein Chinese sein) ohne Besinnen daraufhin erbrechen und von Beethoven nichts mehr hören wollen. — »Ob die Kunst Berlioz' eine keusche sei?«

Ist der Begriff Keuschheit Euch nicht lange schon abhanden gekommen? Die Ihr Eure Anschauungen, Euren Geschmack aus dem Niederschlag frivoler französischer Romane, seichter französischer Konversationsstücke bildet, die Ihr so keusch seid, daß Ihr der medicäischen Venus oder der von Milo gern einen Kleiderzipfel um die Lenden hängen möchtet, aber nur, weil die nackte Schönheit Euch ungerührt läßt, weil Eure abgestumpften Sinne natürlicher Regung nicht mehr fähig sind, weil Euch nur die Gemeinheit kitzelt, weil Ihr mit einem Worte unkeusch seid, — — — — dürft Ihr eine solche Frage überhaupt aufwerfen? »Ob Berlioz in seinem Schaffen Ordnung und Gesetzmäßigkeit bewahre?«

Woher, Ihr klugen Leute, kommen Euch denn so überaus sinnreiche Einwürfe? Seid Ihr nicht Lasttiere, einen Tag um den anderen in dumpfer Betäubung Eurem Berufe nachgehend, von der Gunst oder Ungunst der Verhältnisse entweder gehätschelt, gehoben oder getreten, gestoßen, geknechtet? und habt Ihr Euch je die Mühe genommen, recht ernstlich über die Ordnung und Gesetzmäßigkeit nachzudenken? kennt Ihr eine andere Ordnung als Polizeiordnung, eine andere Gesetzmäßigkeit, als die Furcht vor Geldstrafen oder Zuchthaus? Aber der Kometenlauf des Genies läßt sich nicht in hergebrachte Bahnen lenken. Er schafft die Ord-

nung und erhebt seinen Willen zum Gesetze. Und Berlioz ist ein Genie. Beugt Euch vor demselben, Ihr hochweisen Herren und Damen und ihr, Kritiker, seid künftighin bescheiden und glaubt ja nicht, weil der Adler in höchster Höhe Euch gewahrt, Ihr auch ihn sehen müßtet. »Ob Berlioz' Ausdrucksweise verständlich sei?« Dem Unverstande gewiß nicht. »Ob seine künstlerische Welt eine Grabstätte aller gesunden Vernunft, ditto Verstandes sei?« Ach! daß man alle Gegner Berlioz' in diese Grabstätte betten könnte, daß sie doch endlich ihre verdammte Vernunft und ihren verwünschten Verstand vollkommen verlören! Denn, was die klugen Menschen, zumal wenn sie Ästhetik nebenbei betreiben und leider Gottes auch noch Kritiker sind, für Unheil anstiften, das wäre selbst einem Hiob zu bunt geworden. — — —

Die Philharmoniker haben sich endlich zu einer Tat aufgerafft; leider haben sie einen großen Teil an der Verbildung unseres Konzertpublikums durch ihre konservative Haltung selbst verschuldet. Mögen sie den Beifall der Jugend nicht verschmähen, die, vom Stehparterre und den Galerien aus, ihre vorzügliche Leistung nicht minder als das großartige Werk freudigst begrüßten. Was es noch Großes gegolten, immer ging die Jugend bahnbrechend voran. Lassen wir uns nicht irre machen durch den Geifer und das unredliche Verfahren unserer kritischen Gegner. Wir haben den Schild der Wahrheit, uns zu decken, wir führen das Schwert der Begeisterung, unsere Gegner zu verwunden, und Krieg den Philistern, Krieg den Kritikern, sei fortan die Losung.

Hugo Wolf.

12. April 1885.

Carl-Theater.

Italienische Opernvorstellungen.

Die Italiener werden bei uns stets mit offenen Armen empfangen; ich glaube aber, daß der Enthusiasmus für dieselben in ihrem eigenen Lande weit kühlerer Natur ist, als bei uns — ja, daß speziell die zur Zeit hier weilende Operngesellschaft eher den Unwillen als den Beifall der Italiener herausfordern dürfte. Das

Wiener Opernpublikum scheint diesen mehr schreienden, als singenden Zugvögeln mit einer Sehnsucht entgegengesehen zu haben, wie kaum ein Ertrinkender dem nahen Strande. Die Not muß groß gewesen sein, um das überströmende Entzücken über die endliche Erlösung begreifen zu können. Der der Wassergefahr glücklich Entgangene preist sein Schicksal, das ihm das nackte Leben erhalten; aber wehe! der unwirtliche Strand ist just groß genug, um dem kaum Geretteten einen tüchtigen Anlauf zu gestatten, ins Wasser zu springen und so den grausamen Qualen des Hungertodes durch einen raschen Ertrinkungstod zu entrinnen. Unser Publikum ist hierin glücklicher, denn es lebt von der Einbildung, und diesmal scheint dieselbe tatsächlich allen Forderungen der Natur gegenüber sich zu behaupten. Es bildet sich ein, die göttlichen Italiener in ihrer himmlischen Sprache, die süßesten Weisen, con amore vorgetragen, zu hören, was man ihm gewiß nicht übel nehmen kann, da selbst ein Herr Polack trotz seiner bedeutungsvollen Nase, seit er den wohlklingenden Namen Signor Polacco führt, der Einbildung weiter keine Nase drehen dürfte. Nachdem wir somit die äußere Harmonie dieser Operngesellschaft wieder hergestellt und uns ein für allemal über die Echtheit des Sigr. Polacco geeinigt, wollen wir versuchen, über die Leistungen der übrigen Mitglieder dieser Truppe uns zu verständigen. Es wurde gegeben: »Lucia di Lammermoor« mit Signora Fohström in der Titelrolle. Ich konnte die Signora sehen, weil ich gute Augen und ein gutes Opernglas (wenn mir schon mein ursprüngliches, das besser war, vor kurzem in der Oper ausgetauscht wurde) besitze. Wer aber kurzsichtig oder im Besitze eines schlechten Opernglases ist, der wird sich nach seinem Gehöre orientieren müssen, wenn er wissen will, ob Signora rechts, ob links, im Vorder- oder im Hintergrunde weilt, denn sehen wird er sie alsdann nicht. Signora Fohström ist so niedlich, zierlich, luftig, leicht, durchsichtig, wie man sich's gar nicht denken kann. Und dies erst recht, sobald sie zu singen beginnt. Dann verschwindet geradezu ihre Nebelgestalt und dies um so mehr, als die Töne anschwellen. Sie singt hübsch und, wie bei allen Koloratursängerinnen, in der Höhe stark, in der Mittellage schwach. Sie singt leicht, aber nicht anmutig. Ihre Kolo-

ratur ist rein und hinlänglich ausgebildet. Im ganzen genommen, eine bemerkenswerte — Erscheinung.

Lord Ashton sang Signor Pantaleoni. Dieser Sänger beschäftigte fast ununterbrochen die Hände des Publikums und dies vorzugsweise durch einige effektvoll hervorgestoßene hohe Töne, deren Klangwirkung aber durchaus nicht schön genannt werden kann. Eine gewisse Leidenschaftlichkeit im Vortrage ist ihm nicht abzusprechen; sein Spiel wirkte unwiderstehlich komisch; dieselben spaßhaften Handbewegungen — nur der Vorderarm, mit der Beugung von rechts nach links und umgekehrt, wird in Aktivität gesetzt —, durch die Herr Rokitansky uns so oft in die heiterste Laune versetzt. Weit mehr gefiel mir Signor Ravelli als Edgardo, wär's auch nur, weil das gefällige Aussehen, die unbefangene Miene, der heitere Blick, das Embonpoint dieses Sängers so gut zu der Musik und so schlecht zu den Worten des gramerfüllten, leichenhaft bleichen und abgezehrten Edgardo passen. Im übrigen verfügt Signor Ravelli über ein recht sympathisches Organ; andere wird es vielleicht unsympathisch berühren, das ist dann der Anderen Sache. Der hervorragenden Eigenschaften des Signor Polacco wurde bereits in anerkennendster Weise gedacht.

Die nächste Vorstellung »La Traviata« war zwar besser besucht als die »Lucia«, dafür aber war die Aufführung um so schlechter. Mit Ausnahme des Signor Polacco, der auch diesmal den heiteren Hintergrund der Vorstellung bildete, waren es lauter neue Kräfte. Signora Theodorini gab die Traviata. Ihre Stimme knarrte wie ein ungeschmiertes Wagenrad. Einstens dürfte sie weich geklungen haben, aber das kümmert uns heute wenig. Von ihrer Erscheinung und ihrem Spiel zu reden, hieße, das Maß des Tadels vollmachen, und das ist ganz und gar nicht meine Absicht. Giovanni de Negri als Alfredo Germont sollte den zärtlichen Liebhaber spielen; er hätte seinen Zweck auch vollkommen erreicht, wäre ihm nicht ein Nebenbuhler in seinem (Alfredos) Vater, den Signor Mariano Padilla gab, erwachsen. Dieser Signor Padilla, der mit seiner hohlen Grabesstimme bald wie ein Tauber girrte, bald wie ein Kolibri zwitscherte, dann wie ein Walfisch schnaubte, um plötzlich in ein kaum hörbares Gesäusel sich zu verlieren, war

meine innige Freude an diesem Opernabende. Auch das Publikum war sichtlich entzückt über ihn, aber wohl aus anderen Gründen, wie ich mit einiger Sicherheit annehmen darf. Die Leistungen der übrigen sind zu unbedeutend, um ein Wort darüber zu verlieren. Das Publikum, das nun endlich am Ziele seiner heißen Wünsche angekommen ist, weiß dieses Glück wohl zu schätzen. Seine Dankbarkeit ist eine grenzenlose, denn jeder Ton, aus welcher Kehle er auch komme, wird beklatscht. Sein Enthusiasmus ist unbeschreiblich. Die Handschuhmacher mögen frischen Mut gewinnen.

Hugo Wolf.

19. April 1885.

Oper und Konzerte.

Herr Mierzwinski hat sein hohes C glücklich abgeschossen; es tat einen fürchterlichen Krach, dem jedesmal ein prasselndes Echo im ganzen Hause antwortete. Beiläufig sei erwähnt, daß Herr Mierzwinski als Arnold im »Tell« die Kanonade auf das Publikum eröffnete. Es schien mir einigermaßen überflüssig, eine wohl inszenierte Schlacht zu schlagen, wo sich's doch nur um den Kanonendonner Mierzwinskis allein handelte, und wäre jedenfalls dem Publikum auch damit gedient gewesen, wenn man das furchtbare Geschütz ganz allein, und zwar gehörig vor dem Souffleurkasten postiert hätte, in welcher vortrefflichen Stellung dasselbe nach Belieben einige Dutzendmale auf dem hohen C explodieren sollte. Die Einfachheit und Originalität dieses Verfahrens kam aber der Direktion leider nicht in den Sinn, zum großen Nachteile der einheitlichen Grundstimmung dieses Opernabendes, denn dadurch, daß Herr Reichmann den Tell sehr, sehr ernst nahm, wurde die bisherige konzentrierte Aufmerksamkeit der Zuhörer von dem Vierundzwanzigpfünder Mierzwinski ab — und auf den Arnold Mierzwinski hingelenkt. Das war nun freilich ein klägliches Bild, und da Herr Reichmann zum Überflusse seine schöne Stimme mit dem ausdruckvollsten Vortrage auch noch in die Wagschale warf, wich das Zünglein bedenklich von der Seite Mierzwinskis ab. Das Publikum war während

dieses Kreuzfeuers von beiden Seiten ernster geworden, und der Vierundzwanzigpfünder wog in diesem Augenblicke in der Gunst der Zuhörer mindestens um zwanzig Pfund weniger. Das letzte C, mit dem Herr Mierzwinski das Publikum anknallte, kam nur aus einem Vierpfünder. Es tat fast gar keine Wirkung.

In den Hugenotten erging es Herrn Mierzwinski besser; er hatte keinen Rivalen zu befürchten. In der ersten Romanze trillerte er sich mit Anstand und Liebenswürdigkeit von A nach B hinüber; dort angelangt, hielt er lächelnd noch eine Weile Umschau, ehe er sich in tiefere Regionen stürzte. Er schien mir ziemlich ermüdet an diesem Abende zu sein; aber er kämpfte mit Glück und Ausdauer dagegen an. — Frl. Klein als Valentine ließ uns Frau Lucca, die für diesen Abend leider abgesagt hatte, sehr vermissen. Welche Sängerin, in dieser Rolle, ließe uns das übrigens nicht? Mit reichlichen Blumenspenden und enthusiastischen Hervorrufen wurde Frl. Bianchi (Margaretha) vom Publikum bedacht. Sie wird nunmehr als Gast unsere Bühne zieren, wie Frau Materna. Ob künftighin Orchester und Chor auch auf Gastspiele engagiert werden?

Mit der Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven begingen die Philharmoniker die Feier des fünfundzwanzigjährigen ununterbrochenen Bestandes ihrer Konzerte. Es war ein Festkonzert, und das dankbare Publikum zeigte sich hierüber so ergriffen, daß es nicht nur am Tage der Feier, sondern auch schon an dem der Generalprobe sämtliche Plätze im Großen Musikvereinssaale, natürlich gegen Bezahlung, in Beschlag nahm. Eingeleitet wurde dieses Festkonzert durch eine kirchliche Ouvertüre von Otto Nicolai, der das erste Philharmonische Konzert am Ostermontag des Jahres 1842 im großen Redoutensaale dirigierte. (Aber schon einige Jahre nach seinem Scheiden vom Kärntnertor-Theater unterblieben die regelmäßigen Aufführungen der philharmonischen Konzerte, bis im Jahre 1860 Otto Dessoff die Direktion derselben übernahm und gleichzeitig beschlossen ward, dieselben in einer gewissen Reihenfolge alljährlich zu erneuern, welcher Beschluß auch bis zum heutigen Tage konsequent durchgeführt wurde.)

In dieser kirchlichen Ouvertüre dürfte wohl keiner den geist-

reichen Komponisten der »Lustigen Weiber« erkennen. Dieselbe ist auch nur ein Gelegenheitsstück, wie uns der Zettel belehrt, und für ein solches gut genug. Der Kontrapunkt über den Choral »Ein' feste Burg ist unser Gott« schmeckt allerdings verdammt nach der Schule; indessen ist die Verbindung des Orchesters mit dem Chore mit ziemlichem Geschick gemacht, usw. Wir wollen uns dabei nicht aufhalten. Die darauffolgende Symphonie wurde vollendet gespielt. Die Solisten Frl. Lehmann, Frau Papier, Herr Winkelmann und Herr Mayerhofer gingen entschlossen an ihre schwierige Aufgabe und hielten einmütig zusammen, was oft bei den redlichsten Absichten und freundschaftlichsten Gesinnungen nicht immer möglich ist. Wahrhaftig, es ging wie am Schnürchen! Herr Reichmann hingegen sang sein Rezitativ auffallenderweise ziemlich ausdruckslos und dann — war es durchaus nötig, die Absurditäten der Opernsprache auf die himmlisch naiven Worte Beethovens zu übertragen? Mußte Herr Reichmann das nachdrückliche »ja freudenvollere«! dem angenehmeren und freudenvolleren noch folgen lassen? Zum Henker mit dem »ja«! In einer berühmten türkischen Oper mag es hingehen, wenn Yussuf dem Renegaten mit Emphase zubrüllt: »Verflucht sei'st Du in Ewigkeit, ja . . . keit!« Die Türken sind gottlose Kerle, die einem kräftigen Fluch zuliebe die deutsche Sprache ohne Erbarmen zugrunde richten könnten, wenn sie öfters Rachearien zu singen bekämen. Herr Reichmann wird aber um Himmels Willen doch kein Türke sein wollen?

Hugo Wolf.

26. April 1885.

»Nero«.

Große Oper in vier Akten von Anton Rubinstein.
Erste Aufführung im Hofoperntheater.

Nur der schönen Dekorationen wegen, und weil auch gesungen wird, den »Nero« für eine große Oper auszugeben, zeigt, wie weit man's, von der französischen großen Oper ausgehend und dieselbe nach ihrer faulen Seite hin entwickelnd und somit der Ver-

wesung zuführend, bringen kann. Gab es in der Meyerbeerschen Oper noch Individuen, denen das Kostüm so geschickt angepaßt war, daß man in ihnen zuweilen wahrhaftige Menschen zu erblicken vermeinte, so beschränkt sich das Epigonentum der großen Oper lediglich auf das Kostüm der Statisten, auf den alleräußerlichsten Pomp, auf Festaufzüge, Brände, üppige Tänze, wobei die Hauptpersonen zusehen mögen, wie in diesem sinnlosen Wirrwarr und heillosen Spektakel der Zwirnfaden der Handlung abzuspinnen sei. Um einen »Nero« auf die Bühne zu bringen, kann man nicht vorsichtig genug zu Werke gehen. Man kann diesen Charakter nicht genug vertiefen, nicht genug deuten. Aber ganz ungeeignet für die dramatische Bearbeitung finde ich diesen Stoff nicht. Die Welt um Nero ist eine so korrupte, daß sie hierdurch eine ganze bestimmte Physiognomie erhält, deren getreues Spiegelbild in dem wahnwitzigen Gebaren Neros gipfelt. Alles morsch, dunstig, stumpf, gelangweilt und aus Langweile toll. In solcher Atmosphäre aber hält es der Zuschauer auf die Dauer nicht aus. Es bedarf eines reinigenden Gegensatzes. Der Verfasser des vorliegenden Operntextes hat dies sehr wohl begriffen und, wies zu erwarten stand, zum Christentume seine Zuflucht genommen. Wirkungsloser aber als in Gestalt der zum Christentume bekehrten Chrysa konnte dasselbe nicht verkörpert werden; äußerlicher nicht als in der kalten Verwunderung der römischen Legionen über ein am Firmamente sichtbares Kreuzeszeichen zum Schlusse der Oper. Was verrichtet das Christentum in Chrysa, angesichts der Tag für Tag neu sich anhäufenden Greuel Neros und seiner Spießgesellen? Sie bekennt unter Zittern und Zagen Vindex, einem Heerführer der gallischen Legionen, daß sie eine Christin sei, und ist sehr erfreut, daß eine zu damaliger Zeit ziemlich gewagte Enthüllung den vortrefflichen Gallier so wenig geniert. Der gute Vindex, in Chrysa verliebt, hält es in diesem Falle mehr mit der Liebes- als Entsagungsreligion, wenn er Chrysa entgegnet: »Ihn verehr' ich« (in der vortrefflichen Übersetzung aus dem Französischen heißt es: Ich ihn verehr'), »als Gott der Liebe, daß seine Gnade mir Deine Liebe gewähre!«

Dem Librettisten bot sich im dritten Akte, darin Nero um die

Liebe Chrysas wirbt, Gelegenheit, die überlegene Macht des Christentums gegenüber dem in wahnwitziger Selbstgefälligkeit die Gottheit sich vindizierenden Nero-Dionysos in dem Bekenntnisse der Jungfrau mit jener glühenden Schwärmerei der ersten Christen, denen der Tod als eine besondere Gnade galt, hervorzuheben. Nero hätte in dieser Szene zur Erkenntnis kommen sollen, daß über ihm, dem Gott, noch ein höheres Wesen, das, mehr als Selbstsucht und Genuß, Liebe und Entsagung ist. Nero konnte natürlich nicht bekehrt, aber erschüttert werden, er sollte nicht an die Wunder des Christengottes glauben, aber an seiner eigenen Göttlichkeit zweifeln. Und hätte Chrysa je schönere Worte finden mögen, als dem Liebe erflehenden Tyrannen Worte der Liebe, der Menschenliebe zu erwidern? Statt dessen aber schimpft Chrysa den weichherzigen, sentimental winselnden Nero (er ist ja ein Opernheld!) in höchst unchristlicher Weise aus, und Nero, der die ganze Oper hindurch die Schellenkappe trägt und nicht anders sich gibt, als ein Taugenichts, ein liederliches Tuch, ein Trunkenbold, ein Weiberheld, ärgert sich nicht wenig über seine schmähliche Niederlage als — unglücklicher Liebhaber. Nicht ein einziger Zug jener diabolischen Größe, blasierter Urkraft, höhnender Weltverachtung und wahnwitziger Selbstüberhebung, die selbst den gräßlichsten Verbrechen und Lastern dieses genialischen Wüstlings den Stempel des Titanenhaften aufdrücken, ist im Textbuche Jules Barbiers zu erspähen. Der Charakter des Helden schwankt zwischen dem eines Gecken und dem eines ganz gemeinen tollen Wüstlings. Es ließen sich da noch manche Beispiele anführen, die Mängel des Textbuches zu beleuchten, aber es verlohnt sich wahrlich nicht der Mühe. Auch rechne ich sehr auf die Erkenntlichkeit des Lesers, wenn ich ihn mit der Beschreibung der Handlung verschone. Er wird gut daran tun, den Text gar nicht zu beachten, ferner sich mit Baumwolle gehörig zu versehen, um das einzig Beachtenswerte an dieser Oper: die dekorative Ausstattung und das szenische Arrangement ungestört, weil ungehört, bewundern zu können, — vorausgesetzt, daß er damit einverstanden ist, dieses Spektakelstück sich anzusehen, wozu wir ihn herzlich gerne aufmuntern. — Die Partitur gehört wohl zu den trostlosesten Erscheinungen seit

Erschaffung der Welt. Das Chaos ist Rossinische Musik gegen diese schlammige Masse nebelhaft schleichender Rhythmen und Modulationen. Diese Musik könnte selbst den ewigen Juden vor Langweile sterben machen. Wenn es im Busen Neros so öd, so tot ausgesehen, wie in dieser Partitur, dann hat es nie Märtyrer gegeben, und Nero verdient ob solcher Qualen heilig gesprochen zu werden. Die Darsteller, allen voran Herr Winkelmann als Nero, taten das Menschenmöglichste, nur einiges Interesse diesen ausgestopften Kreaturen abzugewinnen. Vergeb'ne Mühe! Frau Papier, Frau Kupfer, Frau Schläger, Herr Stoll, Herr Sommer, Herr Schittenhelm usw. usw. (es sind noch gegen zwanzig Solisten beschäftigt), sie mögen gut oder übel gespielt haben (sie haben aber alle gut gespielt) — es war nichts zu machen, aus denselben Gründen, weswegen Tote nicht zum Leben erweckt werden können.

Hugo Wolf.

3. Mai 1885.

Durch die Absage des Herrn Sommer, dem es plötzlich beliebte, die gekränkte Eitelkeit zu spielen, sah sich die Direktion veranlaßt, Herrn Dr. Krückl aus Hamburg zu zitieren, um die zweite Vorstellung des Rubinsteinschen »Nero« zu ermöglichen. Wozu diese Umstände? Wozu diese Gewissenhaftigkeit an so unrechter Stelle? Wozu sich einen Sänger aus Hamburg erst verschreiben, wenn man die Rolle des Vindex einfach aus der Partitur streichen konnte? Oder findet man ein solches Verfahren zu gewagt? wie? Diesem »Nero« gegenüber? oder hat man's etwa nicht schon erlebt, daß der Eremit im »Freischütz« schmählicher Weise um sein Verdienst gebracht wurde: den befriedigenden Ausgang der Oper herbeigeführt zu haben? und wenn ich nicht sehr irre, sogar in unserem Hofoperntheater! Nun aber glaube ich, daß das plötzliche Erscheinen des Eremiten auf das Schicksal des Jägerburschen und das seiner Braut nicht weniger bestimmend einzuwirken hatte, als die Haltung des Vindex im letzten Akte auf den Sturz Neros. Hiebei aber ist wohl zu unterscheiden, daß uns für das Ausbleiben des Eremiten keine Brände, Triumphzüge, Geistererscheinungen usw. entschädigen, und daß wir um so herzlicheren

Anteil an dem Schicksale der beiden Brautleute nehmen, als sich vor unseren Augen ein Bild rein menschlicher Vorgänge abspielt; ein Verdienst, das dem Textbuche und der Musik des »Nero« leider nicht nachgesagt werden kann. Wir zittern für das Schicksal des Brautpaares im »Freischütz«. — Sollten die dämonischen Mächte triumphieren? sollte die Unschuld ein Opfer tükischer Anschläge sein? Sollte ein Verbrechen, aus Schwäche, in der Verzweiflung begangen, nicht Gnade, ja Vergebung finden können? Vor dem Gesetze, dem Vorurteile nicht. Da tritt ihm der fromme Klausner entgegen. Seinen milden und mahnenden Worte gelingt es, den Fürsten zu versöhnen; — wir atmen wieder erleichtert auf. — Echauffieren wir uns aber nur einmal für irgendwelche Person oder Szene im »Nero«? Was ist uns Vindex? was Nero? was alle übrigen zwanzig Statisten mit wohlklingenden Römernamen? Buchstaben sind sie, an denen wir uns vergeblich abmühen, ein zusammenhängendes Wort herauszubringen. Ist man sonst doch so eifrig bei der Hand, wenn es gilt, bedeutende Werke besonderen Streichoperationen zu unterwerfen. Warum also hat man jetzt die schöne Gelegenheit unbenützt vorüberstreichen lassen, wo es galt, aus der Not eine Tugend zu machen. Aber Kapellmeister und Direktoren sind eben unverbesserliche Leute. Herr Dr. Krückl sang also den Vindex, und wenn ich der Meinung bin, daß genannter Sänger unter allen Umständen aus dieser Rolle mehr gemacht, als die Autoren, so liegt darin weder Lob noch Tadel ausgesprochen, was ich auch ganz natürlich finde, da ich Herrn Dr. Krückl gar nicht gehört.

Als Mignon in der gleichnamigen Oper von A. Thomas ist Frau Berta Ehnn am 29. d. Mts. zum letzten Male vor dem Publikum erschienen. Mit ihrem Austritte aus dem Verbande des k. k. Hofoperntheaters scheidet die poetischeste Darstellerin und Sängerin unter dem weiblichen Personale der Wiener Opernbühne. Andere überragen Frau Ehnn an Leidenschaftlichkeit in den dramatischen Akzenten, an glänzenderen Stimmitteln, an ausgebildeterer Stimmtechnik, auch an persönlichen Reizen; aber alle diese Vorzüge, so schätzenswert sie an sich sind, erblassen vor der Wahrhaftigkeit der aus dem innersten Kern der darzustellenden

Personen schaffenden Darstellungskunst der Ehnn. In diesem Sinne, von diesem Standpunkte aus beurteilt, schuf sie die Elisabeth, Sieglinde, Agathe, Elsa und Eva. Was Frau Ehnn noch in anderen Rollen Vorzügliches geleistet, kenne ich nur vom Hören-sagen. Allerdings ist sie mir als Mignon nicht unbekannt geblieben. Man will die Künstlerin in dieser der Eigentümlichkeit ihres Wesens entsprechendsten Rolle auf den Höhepunkt ihres Könnens angelangt wissen. Mag sein. Die bis zur lächerlichen Fratze entstellte hochpoetische Gestalt der Goetheschen Mignon in der Oper von Thomas hat mein ästhetisches Gefühl immer derart empört, daß ich mir nicht soviel Objektivität wahren konnte, die Vorzüge des Darstellers von der Scheußlichkeit und Verzerrtheit des dichterischen Objektes, wie es in der Oper vorliegt, zu trennen. Vielleicht habe ich mich eigenwillig von dem Schauspieler abgewandt, um aus den Händen des Darstellers nicht ein besseres Bild empfangen zu müssen, als aus der poetischen Trödlerbude des Textverfassers. Wär' es noch ein anderes Geschöpf — meinetwegen die Julia oder Ophelia — aber Mignon! und in dieser Maskerade: Steirerlieder singend auf Zigeunermusik-Rhythmen und »Kennst Du das Land?« zu wimmern — eigentlich doch nur eine triviale Chansonettenmelodie im parfümierten Salonkleide mit langer Schleppe, damit es etwas gleichsieht. Zum Kuckuck damit. Wie gesagt, über die Mignon der Frau Ehnn fehlt mir jedes Urteil. — Nun haben wir sie zum letzten Male gehört, zum letzten Male die süßen, warmen, innigen Töne, die tiefer als in der Kehle saßen, die ihrem Herzen entströmten. Uns aber bleibt das schmerzlich süße Gefühl, das, was einst so unmittelbar lebenswarm zu unserem Herzen gesprochen, nur mehr im geisterhaften Echo der Erinnerung wieder vernehmen zu können, bis auch dieses allmählich hinsterben und nur der Name Ehnn allein übrig bleiben wird. Dann aber tritt die Fama auf und erzählt der Zukunft, daß die Ehnn eine große Künstlerin gewesen, die das Wiener Publikum sehr verehrt und geliebt hat.

Hugo Wolf.

10. Mai 1885.

Frau Sucher gehört zu den wenigen tröstlichen Erscheinungen, deren Gastspiele auf fremden Bühnen (unsere Hofopernsänger sind

auf ihrer heimischen Bühne fremde Gäste) immer was Gutes bedeuten. Sie gehört zu jenen, die nicht prunken mit einem glänzenden Lappen auf den ärmlichen Kleide; die, einiger effektvoller Arien oder Szenen wegen, italienische oder wie sie jetzt immer häufiger aus den sorgsam betriebenen Opernfabriken hervorgehen: »internationale« Opern mit alttestamentarischem Hintergrunde uns nicht aufdrängen; die, weil sie wie edles Gestein blitzen, die Goldfassung nicht verschmähen, im Gegensatze zu jenen, die beweisen wollen, daß der Glanz des Steines an sich schon genüge, und es auf die Fassung in edlem oder unedlem Metalle gar nicht ankomme — unbildlich, daß es für den begabten Darsteller alles eins sei, ob er sein Talent einem guten oder schlechten Stücke angedeihen lasse. Dem ist aber nicht so. Der besonders beanlagte Darsteller mag uns über die Fehlerhaftigkeit oder die fehlerlose Langweile (wenn Langweiligkeit überhaupt nicht schon als ein Verbrechen gilt) eines Stückes noch so sehr hinwegtäuschen, er mag unsere Aufmerksamkeit noch so sehr auf seine Person lenken, unsere Einbildungskraft noch so hoch über die sumpfigen Niederungen eines Machwerkes erheben, schließlich muß er doch dahin zurückkehren, von wo er ausgegangen, zum Werke selbst, nicht anders, als ein Luftspringer der Attraktion der Erde sich nicht entwinden kann. Da liegt er nun (nicht der Luftspringer, sondern der Darsteller) im Sumpf, klein und winzig wie der Frosch, der die lebensgefährliche Aufblähung glücklich überstanden. Was erblicken wir jetzt? Sumpf. Was hören wir? Den so abwechslungsreichen melodischen Chor der nützlichen Bewohner desselben. Ach, es ist ein gar tückischer Boden, ein schlechtes Bühnenstück für die eitle Selbstüberhebung der Mimen. Die Anziehungskraft des Charakterlosen, Unwahren im Drama wirkt magnetisch selbst auf das glänzendste Genie des Darstellers. Ganz natürlich, weil er schließlich nur sich und nicht seine Rolle zum Besten gibt; ein Widerspruch, der sich um so fühlbarer macht, je mehr der Schauspieler bestrebt ist, dem darzustellenden Charakter auch sein Recht zu lassen, hiedurch aber in eine zunehmende Konfusion gerät, worüber das Publikum erst recht betreten ist, daß es alle Fühlung sowohl mit der Rolle als dem Darsteller derselben verliert.

Hingegen der Mime im Kunstwerke leichtes Spiel hat. Bei nur einigem Talent, und wenn ihm Sinn für das Natürliche nicht mangelt, muß es ihm gelingen, den richtigen Vortrag, die entsprechende Gebärde, die angemessene Haltung für seine Rolle zu finden. Er braucht nicht unnatürliche Gewalt oder Effektmittel anzuwenden, wenn die beste Wirkung in der zwanglosesten Natürlichkeit der Darstellung liegt, nicht den Kopf sich zu zerbrechen, wo nur zu fühlen, nicht konfus werden, wo keine Notwendigkeit vorhanden ist oder Besonnenheit erfordert wird. Er braucht nur zu sehen, was seine Rolle ist, nicht, was aus ihr zu machen ist. Frau Sucher war letzthin die Leonore im Fidelio. Wäre Frau Sucher nicht zu uns gekommen, der Himmel weiß es, wann wir diese Oper gehört hätten. Und das war es, was ich als gute Vorbedeutung an dem Gastspiele der Frau Sucher zu Anfang dieser Zeilen hervorheben wollte. Schon im vergangenen Jahre hatte Frau Sucher unsere kritische Feder vor Bewunderung verstummen gemacht; damals gab sie die Leonore, Isolde und Brünnhilde. Es steht zu hoffen, daß diese flammende Trias weiblicher Ideale auch diesmal ihren begeisterten Interpreten durch sie finden werde. Der Anfang wurde schon gemacht. Glücklicherweise besitzt Frau Sucher keine Stimme von der Art, wie sie dem Geschmacke unseres Publikums zusagt. Wenn Frau Sucher dennoch das Publikum für ihre Leistung als Leonore entflammen konnte, so war es das Verdienst ihrer eminent dramatischen Begabung, die mit unwiderstehlicher Gewalt den Zuhörer nötigte, teilzunehmen an dem verzweifelten Rettungswerke des liebenden Weibes! — Unter den übrigen Mitwirkenden sei noch des Herrn Schrödter gedacht, dem wir in dieser Saison zum ersten Male begegnen. Herr Schrödter ist unser Mann. Ein solcher hat uns bisher noch gefehlt. Wie hübsch er singt, spielt, spricht! Welche unverwüstliche Laune! Welch ein angenehmes, sorgenloses, natürliches Wesen. Was für ein feiner Charakterzeichner er ist. Er gab zwar nur den Jaquino; aber mach es ihm einer nach.

In der »Nachtwandlerin« hörten wir zum ersten Male ein Frl. Jenny Broch. Es war kein Leichtes, Frl. Broch zu hören, denn ihre Stimme ist so dünn, wie ein Spinnwebefaden. Mitunter mußte

man sich rein nur auf das Auge verlassen, um annehmen zu können, daß Frl. Broch singe, was übrigens nicht schwer zu erraten war, da sie den Mund ziemlich weit öffnete. Frl. Broch singt allerdings sehr rein, sicher und auch recht fade. Im Miauen nimmt sie's mit jeder Hauskatze auf. Ihre Töne klingen wie das Echo einer Flöte. Ihr Spiel ist gleich Null. Komisch war es anzusehen, wie ihr Kopf auf den Schultern balancierte. Man machte sich förmlich darauf gefaßt, daß sie jeden Augenblick mit ihrem Kopfe ein Taschenspielerstück zum besten geben werde. Es kam leider nicht dazu. Zur Zeit der französischen Revolution wirkten dergleichen wackelige Köpfe sehr aufreizend. Einem Marat oder Robespierre hätte Frl. Broch nicht vorsingen dürfen. Heutzutage schütteln wir nur unsere Köpfe über dergleichen Lächerlichkeiten. — Andere Zeiten, andere Sitten.

Über den jüngst verflossenen, vom Wagnervereine veranstalteten Bruckner-Abend ausführlich zu referieren, gebricht es mir an Raum. Ich spare mir eine eingehendere Beurteilung des Streichquintetts und des Te-deum von Anton Bruckner für eine bessere Gelegenheit auf. Für heute sei nur die exakte Aufführung des ersteren von Seite des Hellmesbergerschen Streichquartetts und des anderen Werkes von Seite des Vereinschores konstatiert. Der geniale Komponist leitete die letztere Komposition persönlich. Der Eindruck dieses Werkes auf die Zuhörer war ein geradezu überwältigender, selbst ohne die unterstützenden Orchestermassen. Wir werden viel Gutes und Schönes über diesen Abend zu berichten haben.

Hugo Wolf.

17. Mai 1885.

Signor Mierzwinski beendete sein Gastspiel an der Hofoper als Prophet, d. h. als Meyerbeerscher Prophet. Wenn schon dieser Meyerbeersche Held wenig prophetenhaftes an sich hat, so hat ihn Signor Mierzwinski auch noch des Scheines eines solchen beraubt. Dies gereicht jedoch Signor Mierzwinski eher zum Lobe als zum Tadel, wie jedermann eine lobenswerte Handlung begeht, der zum Beispiel einen Hochstapler entlarvt. Der Meyerbeer-

sche Jan von Leyden hätte Schenkwirt bleiben sollen. Als solcher hätte er sich alles wiedertäuferischen Gesindels durch Zuhilfenahme seiner kräftigen Fäuste auf die natürlichste Weise entledigen können. Er wäre ein Mann geblieben und hätte uns das alberne Schauspiel, als ein zweiter Damokles unter den stets über seinem gesalbten Haupte gezückten Dolchen der drei vagabundierenden Strolche (sogenannten Aposteln des himmlischen Reiches) schwebend, anzusehen erspart. Einen tüchtigen Stock hätte er gebrauchen sollen, um vorerst die drei wiedertäuferischen Halunken aus seiner Schenke hinauszuprügeln und hernach, als der adelige Obertal ihm einen schlechten Streich spielt, den Kopf nicht zwischen die Beine stecken, sondern, mutig aufwärts schauend, überlegen sollen, wie's wohl am schicklichsten anginge, dem Schurken Obertal heimzuzahlen, ohne Beihilfe anderer Schurken, sondern aus eigener Kraft. Dieser Jan von Leyden wäre allerdings schwerlich Prophet geworden, oder wenn schon, so ein Held, ein Begeisterter, ein Prophet, der an sich glaubt, und weil er an sich glaubt, auch mächtig über andere ist. Aber dieser Meyerbeersche Prophet, der hat weder über sich noch über andere Gewalt. Am Gipfelpunkt seiner Macht angelangt, mit den Insignien der höchsten Gewalt, die Krone am Haupte, das Schwert in der Hand, inmitten des ihm zujubelnden Volkes, strahlend in königlichem Prunke, wird er plötzlich zur Memme, zu einem Fliegenwedel, zu schlecht, den Schwanz eines Esels zu beschützen, denn er verleugnet aus Furcht seine Mutter. Warum aus Furcht? weil die unerbittlichen drei Dolchspitzen ihn unter der Nase kitzeln. Wie, vor allem Volk? vor dem Volke, das Heil und Segen über den Propheten herabfleht, ein Attentat? Recht schicklich, fürwahr! Aber was kümmert's den Librettisten, den Komponisten, das Publikum. Das Ding macht Effekt, und dabei bleibt's. — (Dem geneigten Leser dürfte es wohl auffallen, wie man heutzutage über das Sujet des Propheten sich noch ereifern könne. Mir bleibt zu meiner Rechtfertigung der einzige Grund, daß die Aufführung des Propheten, über die zu referieren ich das Vergnügen habe, für mich eine Première war.)

Somit hörte ich auch zum ersten Male Frau Papier als die

berühmte Prophetenmutter Fides. Ich habe mir — ich sag' es nur gleich — die schrecklichsten Vorstellungen von der Lächerlichkeit und Absurdität dieser dramatisch-musikalischen Zangengeburt gemacht. Der Wortlaut in dieser Rolle vermengt sich mit dem musikalischen Ausdruck nicht inniger als Wasser mit Öl, bekanntlich zwei Flüssigkeiten, die nebeneinander recht gut bestehen; will man sie jedoch vermengen, sind sie widerspenstig und streben sofort auseinander. Man könnte die Worte der Fides und deren musikalische Aufführung mit einem Paare vergleichen, das sich gut leiden, aber nicht lieben kann. Kommt nun der gestrenge Papa und will, daß die beiden sich auch lieben sollen, dann beginnt der Streit, der entweder lustig oder lächerlich oder tragisch endet. Papa Meyerbeer hat eine tragikomische Figur aus der Fides gemacht, weshalb diese Rolle auch so berühmt geworden ist. Denn wer's nicht mit der tragischen Fides hält, gefällt sich an der komischen. Die Sängerinnen wissen ganz gut, daß diese Rolle ein Gericht für die verschiedensten Gaumen ist, und singen sie gerne, zumal es jeder »Künstlerin« freisteht, dieses Ragout nach Belieben mit Fermaten und Kadenzen zu spicken.

Also Frau Papier sang die Fides, und nach einem sehr kurzen Präludium zweifelhafter Empfindungen durfte ich mich definitiv für die komische Fides entscheiden. Frau Papier nämlich sang die Kadenzen und zumal die Fermaten mit so großem Ernst und so liebevoller Hingebung, daß ich nur mit Mühe ein lautes Lachen unterdrücken konnte, obschon man eher betrübt sein sollte, daß eine Sängerin mit dem besten Wollen und teilweise auch mit dem besten Können soweit sich zu vergessen imstande war, gleich einem italienischen Tenor durch langgezogene Fermaten, durch Effekthaschereien sinnlosester Art, durch Tonmachen u. dgl. grotesken Firlefanz um die Gunst des Publikums zu buhlen. Wahrhaftig Frau Papier hat dies nicht nötig. Sie besitzt einen unermeßlichen Schatz an ihrer Stimme. Möge sie immerhin freigebig mit dem Golde ihrer Stimme sein. Wir tadeln nicht die Freigebigkeit, auch nicht am unrechten Ort. Aber die Verschwendung, die keine Grenzen mehr kennt, diese Verschwendung mit dem Bewußtsein, mit Absicht, und dies dem Beifall der unverständigen Menge zu-

liebe, das ist tadelnswert und einer Sängerin von der Bedeutung der Frau Papier unwürdig.

In der letzthin stattgehabten Aufführung des »Tannhäuser« gab Frau Rosa Sucher die Elisabeth. Frau Sucher weiß für jede ihrer Rollen den charakteristischen Grundton zu finden, dieselben zu individualisieren. Manches mißglückt ihr in der Detailzeichnung, aber nie tritt sie aus dem Rahmen der einheitlichen Empfindung; mit großem Geschick versteht sie die widerstrebensten Gefühlswallungen auf den gemeinsamen Grundquell zurückzuführen und ein in großen Zügen markiertes Seelengemälde dem Zuschauer vorzuhalten. Eines mißfiel mir jedoch gründlich an Frau Sucher: daß sie sich gegen das Nachspiel der As-dur-Kantilene im zweiten Akte so gleichgültig verhalten. Wagner schreibt ausdrücklich vor, was die Darstellerin der Elisabeth zu tun habe, um dieses Nachspiel künstlerisch zu rechtfertigen, und wenn Wagner sich veranlaßt sah, durch ein Vor- oder Nachspiel die stumme Szene musikalisch zu beleben, so hat das immer seine guten Gründe. Frau Sucher hätte sich also wohl der Mühe unterziehen können, noch ein paar Schritte weiter dem Hintergrunde zuzuzwandeln, um, dem scheidenden Geliebten vom Balkone aus mit dem Blicke folgend, dem Nachspiele die Bedeutung eines stummen Liebesgrußes zu verleihen, wie es der Komponist im Sinne hatte. Wo bleibt denn bei solchen Vorfällen der Herr Regisseur, wenn der Herr Kapellmeister die Augen zudrückt?

Ein anderer Gast, Herr Dr. Krückl, erregte im ersten Akte meine Aufmerksamkeit in nicht geringem Grade. Überaus deutliche Aussprache, frisch im Vortrag, wenn auch mit ziemlich altersschwacher Stimme (das tut nichts), freie, natürliche Gesten, männliche Auffassung (im Gegensatze zu unsern Baritonisten), der Tausend! was werden wir in den nächsten Akten nicht noch erleben! — aber da kamen wir schön an. Gleich einem steinernen Apostel mit stierem Blick das Publikum fixierend, apostrophierte vom Souffleurkasten aus Herr Krückl dasselbe mit den schmeichelhaften Versen: »Blick' ich umher in diesem edlen Kreise« usw. Was, zum Kuckuck, verleitete Herrn Dr. Krückl, entgegen seiner Rolle das Parterre zu bekomplimentieren? wie darf er es wagen,

das empfindliche Parterre zu kränken, es einen stolzen Eichenwald von Helden, tapfer, deutsch und weise zu nennen? und dazu nicht einmal zu lächeln, sondern völlig ernst zu bleiben? O Gott, warum schwirrte kein neckischer Kobold um die Lippen des Herrn Dr. Krückl! Hätte er gelächelt, so wüßte das Parterre doch, daß diese Harangue ironisch gemeint war, so aber muß es dieselbe als eine Beleidigung von Seite des Sängers auffassen, und wenn es sich bei nächster Gelegenheit über das zweideutige Benehmen des Herrn Dr. Krückl auf seine Weise rächt, so geschieht dies dem Herrn Doktor ganz recht. Auch ist es für den Chor und die Solisten beleidigend, wenn Herr Dr. Krückl bei einer Ansprache an dieselben ihnen den Rücken zuwendet. Er hat also von dieser Seite auch Unangenehmes zu gewärtigen. Ferner war Wolfram von Eschenbach ein Meister der höfischen Sitte, des feinen Umganges. Er hat also auch den ehrwürdigen Schatten Wolfram von Eschenbachs erzürnt. — Anstatt den Abendstern scheint Herr Dr. Krückl den Ordensstern eines bebänderten Herrn in der Kammerherrnloge besungen zu haben, denn sein Auge blickte kontinuierlich in stiller Verklärung nach jener schönen Gegend. Kurzum, wir waren grausam betrogen in unseren Erwartungen.

Herr Schrödter, der den Walter über die Maßen schön gesungen, beging leider auch den Fehler des Herrn Dr. Krückl. Das schmerzte uns doppelt, da wir tagsvorher Gelegenheit hatten, ihn als vorzüglichen Schauspieler in Carmen zu bewundern. Herr Schrödter möge sich vor solchen Unarten inacht nehmen; sie wirken ungemein störend, und das Übel, gegen eine natürliche Stellung zu verstoßen, überwiegt den Vorteil, hierdurch ein paar Töne besser beim Publikum anzubringen. — Frl. Lehmann gab diesmal die Venus — sehr gut. Herr Scaria den Landgrafen — sehr gut. Herr Frei den Biterolf — sehr mittelmäßig, ja geradezu widerlich. — Hat Herr Direktor Jahn diesmal einen mit Blei gefüllten Taktstock geführt? Die Tempi waren mitunter unerträglich verschleppt.

Hugo Wolf.

Es sei noch mit wenigen Worten des Scribeschen Dramas »Yelva« oder »Die russische Waise« gedacht. Dieses ziemlich

brutale Rührstück fand eine freundliche Aufnahme beim Publikum, wozu Frl. Abel durch ihre famose, überaus lebensvolle Darstellung das Meiste beitrug. Frl. Abel verband die Grazie der Ballerine mit der ausdruckvollsten Mimik der Schauspielerin auf das glücklichste. Für ihre harmonisch abgerundete, fesselnde Darstellung wurde ihr reichlicher Beifall zuteil. Die übrigen unter den Mitwirkenden unterstützten Frl. Abel auf die wirksamste Weise.

24. Mai 1885.

Lohengrin.

Herr Vogl aus München ist unstreitig der geistreichste Wagner-Sänger. Kein Blick, keine Gebärde, keine stimmliche Nuance, die nicht gehörig motiviert wäre, alles an seiner Darstellung gewinnt Bedeutung, atmet wirkliches Leben. Zuweilen allerdings konnte man eine gewisse Absichtlichkeit in seinem Spiele bemerken, gleichsam als wollte Herr Vogl den Zuschauer auf eine besondere Feinheit seiner Darstellung aufmerksam machen. Das Spiel des Mimen jedoch sei ein Zifferblatt, innere Bewegung anzeigend, aber nicht ein Uhrwerk, das diese Bewegung selbst aufdecke, sagt Börne. In unserem Falle ist die Musik das Uhrwerk, die gewiß nichts unaufgedeckt läßt, zumal die Leitmotive den Zuhörer beständig in Atem halten, seine Aufmerksamkeit auf die szenischen Vorgänge der Bühne hinlenken; Herr Vogl möge sich an dem Zifferblatte genügen. Noch eines: die Stelle: »Dein Lieben muß mir hoch entgelten« bis »böt' mir der König« usw. hat Herr Vogl im Rhythmus so scharf akzentuiert und dabei so leicht weg gesungen, daß sie hart an den Bänkel streifte. Wenn mich überhaupt eines an der Gesangsweise des Herrn Vogl stören könnte, so wäre es noch am ehesten das kurze Abbrechen eines Tones nach starkem Anschwellen desselben. Diese Vortragsmanier kann unter Umständen von unvergleichlicher Wirkung sein im Rezitativ oder in aufregenden Musikstücken heftigen Charakters, aber nicht in der Kantilene, nicht im getragenen Gesange. Hier muß jeder Ton abgerundet sein, d. h. dem crescendo darf auch das diminuendo nicht fehlen. Herr Vogl, der auch ein großer Gesangskünstler

ist, weiß dies besser als ich, aber er weiß nicht immer, wann er fehlt. Auch die Erzählung zum Schlusse der Oper hätte Herr Vogl in diesem Sinne ruhiger, sanfter, geheimnisvoller vortragen können. Er hat zuviel Leidenschaft hineingelegt, er gab sich zu menschlich. Lohengrins Auge schwebt während der Erzählung wie abwesend über den Kreis seiner Umgebung. Sein Geist träumt von den Wundern Monsalvats, derweil sein irdischer Teil noch unter den gemeinen Sterblichen weilt, um zum letzten Male zu ihnen zu sprechen. So soll auch seine Stimme nicht anders sein, als das Organ, das den holden Traum seines Geistes in verklärter Weise austönt. Welcher Duft, welche Poesie des Gesanges gehört aber nicht dazu, solche Anforderungen zu verwirklichen! Nichtsdestoweniger verdient der Lohengrin des Herrn Vogl die wärmste Anerkennung, und wenn das Publikum ihn mit Beifall überschüttete, so hatte es ausnahmsweise wiederum einmal recht getan.

Frau Sucher als Elsa war nicht ganz in ihrem Fache. Die Herbheit ihrer Stimme, sowie die allzu leidenschaftlichen Akzente im Vortrage, befähigen sie nicht sonderlich für diese Rolle. Wenn Shakespeare sagt: »Schwachheit, Dein Name ist Weib« so gilt dies ganz besonders von Elsa. Frau Sucher faßte diesen Charakter zu heroisch auf. — Ortrud gab Frau Papier mit lobenswertem Eifer, d. h. sie bemühte sich nach Kräften, dem Zuschauer eine recht schlimme Meinung über den Charakter der Ortrud beizubringen. Nach der ernstlich bösen Miene der Frau Papier zu schließen, konnte man in der Tat schon im ersten Akt das böse Prinzip in Ortrud verkörpert sehen. Nur einmal glaubte Frau Papier dem unholden Ausdrucke ihrer Mienen und Gebärden eine vorteilhafte Wendung zum Freundlicheren geben zu müssen — meines Bedünkens nach ein voreiliger Schritt, den zu berichtigen ich um so mehr mich versucht fühle, als die Mehrzahl der Darsteller dieser weiblichen Bosheit denselben Fehler begehen. »Wie er durch Zauber zu Dir kam!« flüstert Ortrud der vertrauensseligen Elsa ins Ohr. Letztere, über diese Ohrenbläserei ungehalten, wendet sich erst mit Grauen von Ortrud ab. Aber gar bald verdrängt die Stimme des Mitleids den aufkeimenden Unwillen Elsas. Ein kurzes Zwischenspiel von drei Takten schildert diesen Vorgang

in ergreifend beredter Weise. Die Darstellerin der Ortrud schien jedoch diese musikalische Phrase auf sich bezogen zu haben, denn unmöglich konnte sie durch ein anderes Motiv bewogen worden sein: den plötzlichen Übergang siegesgewisser Haltung in heuchlerische Demut zu rechtfertigen, als durch eben jenes angeführte Zwischenspiel im Orchester. Diese Auffassung ist aber grundfalsch; denn nicht nur verliert durch Annexion anderen Leuten angehöriger Zwischenspiele ein solches seine Bedeutung für den rechtmäßigen Vertreter desselben, es kommt auch der Eskamoteur selber in eine schiefe Stellung. Auf die heuchlerische Gebärde der Ortrud hin, die in diesem Falle etwa sagt: »Bitte um Entschuldigung, wenn ich mir zu viel Freiheiten herausgenommen«, kann Elsa eigentlich nur so ungefähr entgegnen: »O bitte, bitte! Du bist zwar etwas weit gegangen: im Grunde genommen aber verstehen wir uns doch; reden wir nicht mehr davon. Deine Hand, Verehrungswürdigste!« — Statt dessen aber spricht Elsa, wie jedermann weiß, das pure Gegenteil. Wieso? Ganz einfach. Ortrud hat ihre finster drohende, tückisch lauernde, beobachtende Stellung solange zu bewahren, bis Elsa sie mit freundlicher Gebärde einlädt, bei ihr einzukehren. Dann gewinnt der Zwischenfall, dann gewinnt die Ansprache »Du Ärmste kannst wohl nie ermessen« Sinn und Bedeutung.

Seit Herr Scaria »europamüde« geworden, hat's ihm auch den Enthusiasmus, die Liebe zur Kunst verschlagen. Was ist ihm Hekuba? Das Geschäft hier trägt nicht viel. Die klingenden Schätze der jungfräulichen Erde gelten ihm mehr. Amerika ist eine gute Schule für Handwerker, aber eine schlechte für Künstler. — Nachdem Herr Scaria zwei Akte hindurch sich ausgeruht, hielt er es schließlich doch für gut, im dritten Akte sein böses künstlerisches Gewissen zu beschwichtigen, wo nicht zu übertönen, denn er sang die Ansprache an den deutschen Heerbann vom Roß herab mit solchem Feuer, solcher Kraft, daß wir über diesen plötzlichen Aufschwung völlig verblüfft waren. Selbst der Chor, der seine Kehlen bis dahin sehr geschont (man kann es diesen wackeren Leuten kaum übel nehmen in Anbetracht ihrer täglichen Sklaverei), wurde durch das Beispiel des Herrn Scaria derart fasziniert, daß

es schien, als vergesse jeder für Augenblicke seines Choristentums. Ein frischer Hauch der Begeisterung durchwehte diese Reihen, und ein Sturm von Beifall, der aus jedem Winkel des Hauses brauste, lohnte ihre Bemühung. Daraus läßt sich eine gute Lehre ziehen, die sich Kapellmeister, Sänger und Choristen sehr zu Herzen nehmen mögen. Sie spricht aus dem geschilderten Vorgange beredt genug zu ihnen.

Herr Horwitz (Telramund) möge mit seinen Gebärden sparsamer umgehen. Er ficht, schlägt, schneidet, sägt die Luft, daß es scheint, als kämpfe er mit Gespenstern. Im übrigen war er gut. Herr Felix gab diesmal den Heerrufer. Ein Heerrufer soll nicht nur kräftig singen, er soll auch deutlich sprechen können. Herr Felix kann weder das eine noch das andere. Das erstere hätten wir ihm gerne nachgesehen, wenn er nur das letztere gekonnt hätte. Ein Opernsänger, der nicht auch deutlich spricht, ist höchstens gut, Solfeggien oder Jodler zu singen. Wer aber Wagnersche Rollen singen will, möge vorerst sprechen lernen.

Der Regisseur möge Sorge tragen, daß die Finsternis zu Beginn des zweiten Aktes intensiver sei. So schwarze Ränke, wie sie Ortrud spinnt, gedeihen nur bei tiefschwarzer Nacht.

Eine gestrichene Stelle in der Partitur ist mir ganz besonders aufgefallen; sie gereicht der Gewissenhaftigkeit und dem Verständnis des Kapellmeisters zur besonderen Ehre. »Nur eine ist's — der muß ich Antwort geben: Elsa« — Strich / bis — »Vertraue mir!«.

Jetzt bitt' ich für einige Augenblicke um Aufmerksamkeit. Friedrich von Telramund, von Lohengrin abgewiesen, wendet sich an den König, daß dieser die Frage an Lohengrin richte. Was nun Lohengrin dem Könige erwidern wird, das — sollte man doch glauben — werde Telramunds vollste Aufmerksamkeit beanspruchen. Aber mit nichten. Telramund bleibt keine Zeit, darauf zu hören, denn der verhängnisvolle Strich zwingt ihn, sich so schleunig als möglich an die Seite Elsas zu schleichen und durch ein »Vertraue mir!« die Handlung wieder in Fluß zu bringen, während Lohengrin bei dem Ausrufe: »Elsa!« den König mit einer Schlauheit anzublinzeln sich genötigt sieht, was beiläufig soviel heißt

als: na, na begreifst Du's endlich, Du Pfiffikus? Und diesen kompletten Unsinn wegen ein paar Minuten Zeitgewinnes!

Hugo Wolf.

31. Mai 1885.

»Tristan und Isolde«.

Herrn Vogls Tristan war eine von Anfang bis zu Ende durchgeführte Meisterleistung. Soweit aber hat es die Kunst des Darstellers noch nicht gebracht, die Verwüstungen des Rotstiftes wettzumachen, wie sichs die Herren Kapellmeister so gerne einreden möchten, wenn diese zu den Besseren gehören; denn die Böseren, darunter strichen aus purem Egoismus, unbekümmert um das Werk und den Darsteller. Ich glaube sogar, daß einen wesentlichen Teil kapellmeisterlicher Vergnügungen das Streichen ausmacht. Nach den ausgesucht empörendsten Strichen zu schließen, scheint dieses Vergnügen diabolischer Art zu sein. Ein besonders wichtiges, zum Verständnisse der Handlung unerläßlich notwendiges Motiv streichen zu können, ist ein gefundenes Essen für biedere, ehrenwerte Kapellmeister. Angehende Kapellmeister dürfen künftighin nicht mehr zum Probedirigieren gelangen, um Beweise von ihren Fähigkeiten abzulegen, man wird sie probestreichen lassen. Dann seien sie nur nicht verlegen, verschämt, gewissenhaft. Bei Gott! es ginge ihnen übel, und wären sie alle Genies. Nur flink und dreist den Stift geführt, alles andere findet sich. — Bei den Indianern wird am höchsten respektiert, der die größte Anzahl abgehäuteter Skalpe aufweisen kann. Ganz gewiß genießt unter seinen Kollegen auch derjenige Kapellmeister das größte Ansehen, der die Partituren am meisten schindet, der sich rühmen kann, mit dem Rotstift (Rotstift! wie bezeichnend! der Stift rötet sich in dem Herzblute der Partituren, wühlt er in deren edlen Teilen) nicht nur die Kopfhaut, sondern gleich den ganzen Kopf zusamt den Füßen der Handlung rasiert zu haben. Die Indianer begnügen sich mit dem Skalp und sind Wilde. Die Kapellmeister zerfleischen ihre Opfer und sind gemeinhin Zivilisierte, ja, wollen auch Künstler sein. Künstler! — Herr Vogl also konnte auch nicht Wunder

wirken. Der geistreiche Strich, auf den der Kapellmeister nicht wenig stolz sein kann, zwang den Darsteller, sich so natürlich als möglich zu geben, wobei die Schuld selbstverständlich Herrn Vogl nicht trifft, dieselbe lediglich nur der Kapellmeister zu verantworten hat. Der Strich beginnt nach der Frage Tristans »müht euch die« und endet drei Takte vor den Worten: »war Morold dir so wert« usw. Die Stelle »müht euch die«? klingt wie leiser Hohn auf den vorhergehenden Ausruf Isoldens »Rache für Morold!«

Was also konnte Tristan plötzlich bleich und düster machen und, also gestimmt, ihn bewegen, Isolden das Schwert zu geben, den rächenden Streich auf ihn zu führen? Doch nicht der leidenschaftliche Ausbruch Isoldens »Rache für Morold!« da er daraufhin nur mit kaltem Hohne erwidert. Hingegen erscheint die Düsterkeit Tristans sehr begreiflich, wenn Isolde ihm die Trefflichkeit des hehren Irenhelden, ihres Angelobten, der für sie in den Streit zog, mit dessen Fall auch ihre Ehre fiel, — usw. entgegenhält. Diese Auseinandersetzung motiviert allerdings die Trauer, die Resignation in den Worten Tristans: »War Morold Dir so wert« usw. Allein man fand es für gut, diese Stelle nicht nur in der Partitur, sondern auch in der Dichtung zu streichen, daß es auch darin recht düster hergehe. Nun aber liegt es für den Kapellmeister sehr nahe, dieses Dunkel einigermaßen zu erhellen, selbst bei Beibehaltung des Striches. Man nehme Tristan auch noch die höhnische Antwort und lasse ihm ein wenig Zeit, bleich und düster zu werden, so ist's gut und der Darsteller gewinnt Muße, auf natürliche Weise ohne Kämpfe und Grimassen den Ausdruck der Düsterheit anzunehmen. — Ob Herr Vogl nicht besser getan hätte, die Expektoration »O Wonne voller Tücke« usw. für sich zur Seite oder in den Zuschauerraum gewendet zu singen, als dieselbe an Isolde zu richten?

Vortrefflich war Frau Sucher (Isolde) im ersten und zweiten Akt; minder gut im dritten. Sie war zerstreut; konnte sich auch in den Liebestod nicht recht hineinleben. Herr Horwitz gab zum ersten Mal den Kurwenal. Er hätte diese Rolle wohl besser memorieren können, um weniger auffallend mit dem Orchester in Konflikt zu geraten. Soll das geistreich sein, daß Kurwenal während der Vision Tristans dem Publikum durch entsprechende Gebärden zu

verstehen gibt: Tristan sei ein Narr? Wenn Herr Horwitz durch derlei »Pikanterien« (dieses liebenswürdige Wort habe ich einem Rezensenten entlehnt) diese Rolle würzen zu müssen glaubt, ziehe ich noch den ungesalzenen Kurwenal des Herrn Sommer vor. — Herr Fuchs mag ein ausgezeichneter Taktschläger sein — aber den »Tristan« dirigieren!! — Herr Fuchs ist ein Metronom.

»Rienzi«. Dieser imposanten, glänzenden Persönlichkeit auch das äußerliche Gepräge des Gebieterischen aufzudrücken, dazu fehlten Herrn Vogl die geziemenden Mittel. Doch sah er noch immer stattlich genug aus, und wenn es ihm einerseits an Kraft gebrach, gleich einem Donnerwetter auf die Nobili loszufahren, so fehlte ihm andererseits nicht der Blitz des begeisterten Ausdruckes, der die Herzen des Volkes entzündete. Nebst Herrn Vogl glänzte vor allem Frau Papier, die der in ziemlich schwachen Umrissen gezeichneten Gestalt des Adriano ebenso scharf markierte Konturen, als warmes Kolorit zu verleihen wußte. Die männliche Haltung, die Energie ihrer Bewegungen, selbst das gelungene Kostüm und alle ihre sonstigen Vorzüge halfen mit, eine interessante und sogar sympathische Figur zu schaffen. Adriano ist unstreitig eine der allerbesten Rollen der Frau Papier. Hätte Frau Papier die Stelle: »Es war ein Colonna!« anstatt der tiefen Töne wegen im ff mehr in sich hinein gesungen, so wäre auch nicht das mindeste an ihrer Leistung auszusetzen gewesen. Aber seine Schande in die Welt posaunen, das tun doch nur Büßer oder Verrückte; und Adriano ist weder das eine, noch das andere. Im übrigen war die Besetzung in bewährten Händen.

Hugo Wolf.

6. September 1885.

»Tannhäuser« von Richard Wagner.

Die Aufführung, bis auf die Venusberg-Szene, war eine so gute, wie wir schon lange keine ähnliche auf unserer Opernbühne erlebt. Frau Materna sang, nach längerer Abwesenheit, die Elisabeth. Aber nicht ihr dramatisches Talent war es, das mich diesmal so

ganz bezauberte, die stilvolle Korrektheit im Vortrage, die Besonnenheit im Gebrauche ihrer Stimmittel, die Feinfühligkeit in der Abrundung melodischer Motive, die überströmende Herzenswärme, weit entfernt von aller sentimentalen Gurgelei, — das schöne Maßhalten, die Bekundung des feinen Geschmackes in der Gesangsweise, diese seltenen Vorzüge waren es, die mich nun völlig überzeugen durften, daß Frau Materna unstreitig die erste Wagner-Sängerin der Gegenwart sei. Da war keine Willkür, keine Häßlichkeit, kein Mißgriff, keine Ungereimtheit zu bemerken. Nichts trübte die Reinheit, ja Verklärung ihres Vortrages. Hinreißender mag Frau Materna wohl schon gesungen haben, schöner aber ganz gewiß nicht. Diesmal lauschten die Grazien entzückt ihrem Gesange. — Herr Scaria, der den Landgrafen mit staunenswerter Hingebung ebenso kräftig als würdig gegeben, mochte vor Beginn der Vorstellung wohl bei sich gedacht haben: heute will ich den Leuten wiederum einmal zeigen, was ich kann, wenn ich nur will. Wie schade, daß Herr Scaria nicht öfter so selbstgefällige Anwandlungen bekömmt. Wir würden alle dabei gewinnen; Herr Scaria, wenn er ordentlich sänge; das Publikum, wenn es was ordentliches zu hören bekäme; und ich, wenn ich über was ordentliches rezensieren könnte, wozu sich mir leider so selten Gelegenheit bietet. Herrn Winkelmanns »Tannhäuser« wird allgemein für eine seiner vorzüglichsten Partien gehalten. Mag sein; aber ein Darsteller, dessen Hände wie die Flügel einer schadhaften Windmühle schlenkern, der keine Faust machen kann, der — aber wozu dieses Ereifern? Es ist ja doch umsonst. Als Sänger hingegen leistete er Vortreffliches. Herrn Schrödter (Walter) gebührt ungeteiltester Beifall. Herr Reichmann (Wolfram) möge sich an Herrn Schrödter ein Beispiel nehmen, wie man, ohne just den an der Handlung beteiligten Personen den Rücken zu kehren, dennoch in den Zuschauerraum zu singen vermag; es war denn doch zu arg, wie Herr Reichmann mit der Romanze an den Abendstern direkt das Publikum apostrophierte, ohne auch nur durch die leiseste Beugung des Körpers den Gegenstand seines lyrischen Ergusses zu beachten. Einem italienischen Tenor läßt man so etwas hingehen. Wenn ich auf dem Standpunkt angelangt sein werde, Herrn

Reichmann in diese Kategorie zu stellen, dann sollen dergleichen Verstöße nicht mehr bekritelt werden.

Hugo Wolf.

20. September 1885.

»Die Meistersinger von Nürnberg«.

Warum wohl der Zerstörungstrieb unserer Bühnenleitung im Zerpflücken und Zernagen sein Meisterstück gerade an der duftigsten Blüte in dem Kranze der Wagnerschen Schöpfungen, an den »Meistersingern« übt? Nicht genug, daß man sich's eifrig angelegen sein läßt, alles beziehungsvolle und auch an sich kunst- und genußreiche Detail zu beseitigen, auch auf den Gang der Handlung, auf die Entwicklung der Charaktere erstrecken sich diese räuberischen Eingriffe. Der giftige Stadtschreiber z. B. muß sich bequemen, den Einfaltspinsel zu spielen. Beckmesser ist aber kein Einfaltspinsel; er wird es erst durch die drollige Situation, in die er späterhin gerät. Beckmesser ist ein durchtriebener Schelm — und wie der Schelm ist, so denkt er: die Szene in Sachsen Stube (III. Akt) spricht deutlich genug hiefür. Aus jedem verborgensten Winkel seines galligen Herzens flüstert der Argwohn warnende Worte ihm zu. Und erst, als jedes Bedenken vor seiner prüfenden Zweifelsucht bestanden, gibt er sich zufrieden. Welcher Schelm aber wäre damit nicht mit Beckmesser dumm geworden? — In der verkürzten Szene jedoch, wie sie bei unseren Aufführungen üblich, geht Beckmesser wie ein Tölpel in die Falle, und die feinen Züge mit denen Wagner diesen Charakter so reichlich bedacht, gehen unverantwortlicherweise verloren. — Was von Seite der Mitwirkenden geschah, war für eine dergestalt zusammengestrichene Oper fast zu gut. Den Lehrbuben — allen voran — sei ein summarisches Lob zugedacht; der Krone derselben aber, David, noch ein ganz besonderes. Herr Schittenhelm, dem diese Rolle bisher zugefallen, wußte sich auf das Vorteilhafteste mit derselben abzufinden. David, obzwar ein Lehrbube, muß doch wie ein Meister singen können, denn die Anforderungen an den Sänger dieser Rolle sind schwieriger, als es wohl den Anschein hat. Aber auch der Dar-

steller findet Gelegenheit, auf jede Weise sich hervorzutun; Herr Schittenhelm hat dem einen wie dem anderen in möglichster Vollendung seine Kräfte geliehen. Wenn wir trotzdem der Leistung des Herrn Schrödter den Vorzug geben, ist es sein treuherzig ungeheucheltes Wesen, wohl auch der Schmelz seiner üppigen Stimme, im Vereine mit einem glücklichen Vortrag, zwei Gaben, die sich nicht erlernen lassen, was auch ein Gesangslehrer gegen das letztere einzuwenden hätte. Herr Schrödter war so recht »das treue Gesicht«, und hätte ihn hierin sein schauspielerisches und gesangliches Vortragstalent auch nicht in so wirksamer Weise unterstützt, er wäre doch unseres Beifalles sicher gewesen. Kurz, Herr Schrödter scheint uns der prädestinierte David zu sein.

Ein in jeglicher Beziehung ausgezeichneter Sachs war Herr Reichmann; nicht minder in seinem Fach Herr von Reichenberg (Pogner); bei weitem weniger allerdings Herr Horwitz (Kothner), der die Vorlesung der Tabulatur mit so affektierter Betonung absang, daß der Ritter wohl der Meinung sein durfte, er (Kothner) wolle eher das Buchstabieren lernen, als ihn mit den Regeln des Meistergesanges vertraut machen. Walter von Stolzing wurde von Herrn Müller gesungen und auch leidlich gut gespielt. Immerhin dürfen wir uns mit dieser Leistung begnügen, da uns keine bessere in dieser Rolle von unserem ständigen Personal geboten wird. — Wie man nur eine so schöne Rolle, als den Nachtwächter, einem obskuren Sänger anvertrauen kann! Wozu besitzen wir einen Rokitansky? Das eherne Organ dieses Bassisten müßte dem Nachtwächter sehr zustatten kommen. Überhaupt dünkt mich Herr Rokitansky der einzige Sänger zu sein, der eine so dankbare Rolle zu singen würdig ist.

Und wer sang das Evchen? Daß Frl. Braga es nicht gesungen, war jedenfalls ein Gewinn, mochte diese Rolle wem immerhin zugefallen sein. Glücklicherweise aber nahm sich Frl. Lehmann der Pognerin an, und besser konnt es sich seit dem Abgange der Frau Ehnn gar nicht treffen. Wie beredt Frl. Lehmann gespielt! Welche Augensprache! Welches plastische Mienenspiel! Und welche Auffassung! Das Evchen der Frau Ehnn ist uns wiedergegeben in dem des Frl. Lehmann, womit aber nicht gesagt sein

soll, daß Frl. Lehmann die Ehnn kopiert. Keine Spur davon. Sie geht ihren eigenen Weg »fest und unbeirrt«, und mit großem Vergnügen sind wir ihr dahin nachgefolgt. — Soll man den Beckmesser des Herrn Lay auch noch besprechen? unnötig; denn die Welt hat nur einen Beckmesser, und wenn sie den kennen will, muß sie nach Wien kommen. W.

11. Oktober 1885.

»Alceste« von Gluck.

Man wundere sich nicht über das gleichgültige Verhalten unseres Opernpublikums gegenüber den Werken Glucks; bedurfte es doch voller fünfundsiebzig Jahre, ehe der künstlerische Sinn unserer Hoftheaterleitung den Zeitpunkt endlich ersehen zu haben glaubte, »Alceste« der Menge als Kuriosität aufzutischen. So fand man sich denn vollzählig zu dieser seltsamen Auferstehungsfeier ein, die wohl den meisten der Anwesenden kurios genug geschienen haben mag.

Was sollte man auch anfangen mit dieser strengen und herben Musik? mit dieser im feierlich gemessenen Rhythmus fortschreitenden Handlung? Nichts als Klagen und Seufzer von Anfang bis zum Ende! Unglücklicher Admetos! unglückliche Alceste! unglückliches Volk! unglückliche Kinder! unglückseliges Orakel! Aber nur Geduld! der zweite Akt läßt sich schon besser an. Admetos lebt, das Volk erheitert sich, Alceste freilich sieht nicht sehr munter aus, aber man hat nicht Zeit, auf ihren Gram zu achten, denn schon hüpfen die Ballerinen daher und vergessen sind Admetos und Alceste, Musik und Handlung, alles Ungemach beseitigt, alle Schmerzen getilgt, alles gefährliche Mitempfinden erstickt, und mit triumphierenden Schmunzeln setzen Kenner und Dilettant das unvermeidliche Instrument aller Opernbesucher an die Nasenwurzel und — preisen die famosen Alceste von Gluck. Wahrhaftig! es gibt kaum etwas lächerlicheres, als unser begeistertes Publikum, das der ersten Vorstellung einer neuinszenierten Gluckschen Oper beiwohnt. Wieweit es mit diesem Enthusiasmus her ist, ersieht man an einer zweiten, dritten und, falls es damit noch

nicht zu Ende ist, an einer vierten Vorstellung. Nur die Neugierde, die Eitelkeit, bei einer Première sich zu zeigen, treibt die Leute ins Theater. Die wirklichen Verehrer der Muse Glucks kann man an den Fingern herzählen. Würden die Opern Glucks häufiger aufgeführt werden, würde man in der Wahl der Novitäten etwas vorsichtiger zu Werke gehen, würde man überhaupt mehr künstlerische als geschäftliche Resultate erzielen wollen, was an einem so reich dotierten Theater als an unserer Hofoper leicht angestrebt und erfolgreich durchgeführt werden könnte, dann ließe sich über die Vorführung erhabener Kunstwerke, wie diejenigen Glucks, sehr vieles und sehr ernstliches sagen, wohl gar alles Reden überflüssig machen. Aber so weit sind wir eben noch nicht.

Sehr schön, wenn auch nicht ganz im Sinne Glucks, brachte Frau Materna die Partie der Alceste zur Geltung. Mehr Ruhe und Gelassenheit sind der Darstellerin dieser Rolle anzuempfehlen. Auch vermeide sie allzuheftige Akzente; sie finden sich ja auch in der Partitur nicht vor. — Herr Sommer (Oberpriester) sang nicht anders, als gälte es, vor einer Kommisssion von Gesanglehrern eine Prüfung zu bestehen. Herr Scaria als Herkules war possierlich genug. Es dürfte übrigens schwer halten, dieses Symbol der Kraftmeierei anders als spaßhaft zu nehmen. Das Schlußtableau ist wunderbar; gute Eltern, wenn sie ihren Kindern eine Freude machen wollen, mögen es ja nicht versäumen, dieselben zum Schlusse der Vorstellung ins Theater zu schicken; dieses Guckkastenbild wird sie sicherlich ergötzen. W.

18. Oktober 1885.

Die herrannahende Saison kündigte sich auf der Bühne unseres Operntheaters in Form einer Abschiedsvorstellung an. Frau Kupfer betrat als Margarethe in Boitos »Mephistopheles« zum letztenmal die hiesige Bühne, auf der sie sich seit einer Reihe von Jahren mit ziemlichem Geschicke bewegte. Nun sie von uns scheidet, erleiden wir hierdurch allerdings keinen unersetzlichen Verlust, denn Frau Kupfer vermochte sich über eine gewisse anständige Mittelmäßigkeit nur in seltenen Fällen zu erheben Frau Kupfer ist also zu ersetzen; aber wo ist dieser Ersatz? Man wird sich darum

erst umsehen müssen, und wird man ihn sogleich finden? War es dann aber klug gehandelt, eine brauchbare Sängerin aufzugeben, ehe man einer anderen und, wie man wohl annehmen dürfte, einer besseren sich versichert? Wir haben uns an die lückenhaften Leistungen der Frau Kupfer endlich gewöhnt, unsere Empfindlichkeit hingegen hat sich im Laufe der Jahre allmählich abgestumpft, ohne daß wir jedoch für den Aufschwung ihres kleinen Talentes, namentlich in letzter Zeit unempfänglich geblieben wären. Dieser letzte Umstand müßte der Direktion allerdings unmaßgeblich erscheinen, wenn sie diesem Guten ein Besseres entgegensetzen könnte. Bis jetzt aber ist in dieser Sache noch nichts getan, oder glaubt man vielleicht in Frl. Klein dieses Bessere erkannt zu haben? Nun, dann sieht es um die Naturtreue jener Wagnerschen Frauengestalten, denen Frau Kupfer bisher die äußeren Konturen geliehen, nicht zum Besten aus. Nein, da wollen wir lieber auf Sukkurs aus Brünn oder Olmütz warten, wo schon so manche schöne Nachtigalleneier ausgebrütet worden, die freilich auf fremden Bühnen als Kuckuckseier erkannt und infolgedessen auch zum Kuckuck geschickt werden mußten.

Das beständige Engagieren und Desengagieren scheint bei den Leitern unseres Hofoperntheaters nachgerade zur Manier geworden zu sein. Wohin soll diese Einrichtung führen? Was soll damit bezweckt werden? Wir fürchten sehr, daß es mit unseren Theaterverhältnissen nicht viel anderes bestellt sein dürfte, als es mit denen der freien Stadt Frankfurt war; mir wenigstens ist in einem sehr launigen Bericht Börnes über den Geist der Theaterleitung in Frankfurt eine merkwürdig zutreffende Ähnlichkeit mit dem der Leitung unseres Operntheaters ganz besonders aufgefallen. In einer »wohlabgefaßten Darstellung an das verehrte Publikum« führt Börne die Theaterdirektion redend ein. Möge die Anführung dieser witzigen Darstellung als heiterer Abschluß dieses mißlichen Themas hier am richtigen Platze befunden sein:

»An das verehrte Publikum!

Wenn es nicht allgemein anerkannt ist, wie sehr wir stets bemüht gewesen, die uns anvertraute Bühne in einem dauernden

Zustande der inneren Würde und des äußeren Glanzes zu erhalten, so liegt es an der Bescheidenheit derjenigen, welche sie besuchen, weil diese sich nicht eingestehen mochten, daß so viel dazu nötig war, ihre Forderungen, d. h. die des feinsten und höchsten Kunstsinnes zu befriedigen. Aber länger dürfen wir nicht schweigen, ohne uns selbst zu nahe zu treten und ohne die gute Meinung zu gefährden, welche Deutschland von der attischen Bildung unserer geliebten Mitbürger hegt. Wir wollen uns allen rednerischen Glanzes, der mehr blendet als aufklärt, enthalten und mit einfachen Worten erzählen, was wir an der Bühne bisher im Stillen gebessert haben und noch ferner für sie zu tun gesonnen sind.

Andere, und zwar die besten Theaterdirektionen begnügen sich damit, gute Schauspieler und Sänger zu haben, mehr tun sie nicht. Wir aber sind immer viel weiter gegangen. Wir wußten aus der Erfahrung oder folgerten aus der Einrichtung der menschlichen Seele, daß die Gewohnheit auch gegen das Schönste und Beste abstumpfe, oft ganz gefühllos mache. Darum ließen wir es nicht dabei bewenden, unsere Bühne mit guten Mitgliedern zu versehen, sondern waren auch immer auf eine hinreichende Anzahl schlechter bedacht, damit es nie an Gegenständen der Vergleichung fehle und die Lust an den besseren Schauspielern nicht matt werde. Ja, damit nicht zufrieden, ließen wir, so oft sie zu haben waren, die untauglichsten Subjekte, von denen wir vorher wußten, daß sie würden ausgezischt werden, als Gastspieler auftreten aus genannter Ursache. Wir dürfen es ohne Ruhmredigkeit sagen, daß wir alljährlich mehr Geld für schlechte Gastspieler, als andere Bühnen für ständige gute Mitglieder verwendet haben.«

Hugo Wolf.

23. Oktober 1885.

Musik?

Es gibt wohl kaum etwas betrübenderes, als einen noch so bescheidenen Wunsch nie erfüllt sehen zu können. Und doch beschäftigt den Menschen nichts so sehr, als das Bangen oder die Zuversicht auf die Erfüllung seiner Wünsche und Hoffnungen.

Man wird darüber zum Narren, zum Trunkenbold, zum Misanthropen, zum Sterndeuter, zum Hungerleider, zum Schatzgräber, zum Schuldenmacher, zum Teufelsbeschwörer, zum lyrischen Dichter, zum Bummler, zum unglücklichen Liebhaber, ja sogar zum Rezensenten (wie z. B. ich) und Gott weiß, zu was allem nützlichen noch und angenehmen. Fürwahr, man sollte, solchen Übelständen zu entgehen, sich in ein möglichst kühles Verhältnis zu seinen Wünschen und Hoffnungen stellen, ihnen so wenig als nur möglich Gehör schenken; man sollte Sprechstunden für so prätentiöse Gäste einrichten und diese Sprechstunden so unpünktlich, als die eigene Hochachtung, die jeder Lump für sich hegt, nicht gerade darunter leidet, einhalten. Am besten freilich kommt aus, der diese revoltierenden Unruhestifter des menschlichen Herzens wie eine schlechte Gewohnheit ein für allemal abzulegen vermag. Die Überraschung, wenn zuweilen doch etwas Gutes, Willkommenes eintrifft, ist dann um so angenehmer, der Ärger über das Gegenteil um so gelinder. Als ich dem Quartettvereine Rosé ein von mir komponiertes Kammermusikstück[1] zum Behuf einer Aufführung eingereicht hatte, war ich leider so unvorsichtig, zu wünschen, es möchte von ihm gespielt werden. Dieser treffliche Verein hat sich jedoch eines — Besseren (wie man zu sagen pflegt) besonnen und »einstimmig« (laut authentischer Mitteilung) den Beschluß gefaßt, von einer Aufführung meines Werkes abzustehen.

(Wenn ich an dieses furchtbare »non«! denke, wie es, von vier kräftigen Männerstimmen im reinsten Unisono hervorgestoßen, die Wände erzittern gemacht, kommt mir eine ähnliche Stelle im »Orpheus« von Gluck dagegen gehalten wirklich armselig vor. Daß dieser ausgezeichnete Quartettverein zu so dramatischen Akzenten im Gebiete der Vokalmusik sich aufschwingen könne, hätte ich nimmermehr gedacht. Eine derartige Vielseitigkeit zwingt uns wider Willen Bewunderung und Ehrfurcht ab, und die Wahrnehmung, wie dieser strebsame Verein auch in solcher Hinsicht seinen Konkurrenten überlegen ist, kann uns allerdings nur zu

---

[1] Es war das aus dem Nachlasse Wolfs herausgegebene Streichquartett in D-moll mit der Überschrift: »Entbehren sollst Du, sollst entbehren!«

stiller Freude, ihm aber zu lautem Ruhme gereichen.) Aber ich bin diesem würdigen Vereine nicht gram, daß er, wahrscheinlich einer plötzlichen Eingebung zufolge, einstimmig gegen mein armes Stück sich erklären mußte. Freilich, eine Ablehnung zu zwei Stimmen in sanften Terzengängen, dazu die dritte sich in artigen kontrapunktischen Wendungen (oder in diesem Falle besser gesagt: Windungen) gesellt, während die vierte, als neutrale Macht, Pausen zählend sich verhalten konnte, hätte mich ungleich sympathischer berühren müssen, als dieses barbarisch rauhe, inquisitorisch strenge und gänzlich unmenschliche, unmusikalisch einstimmige Verdammungsurteil aus dem Munde einer furchtbaren Anzahl von vier scharfen und gewiegten Kunstrichtern. Ich kann mir die gräßliche Wirkung, die eine so furchtbar schöne Einstimmigkeit auf ein minder abgehärtetes Gemüt als das meinige auszuüben imstande ist, lebhaft vorstellen. Ja, noch überfällt mich ein leises Zittern, wenn ich bedenke, daß ich über diese einstimmige Todesverkündigung meinem Werke gegenüber nahe daran war, fast erschüttert zu sein.

Meine Herren! Haben Sie Mitleid mit uns armen Komponisten. Brüllen Sie nie einstimmig, wenn Sie ein Werk verurteilen, verteilen Sie sich in Atome, wofern Sie so etwas überhaupt vermögen, aber lassen Sie sichs nicht beikommen, hoffnungsvollen Autoren so gotteslästerliches, ungereimtes Zeug von einstimmigen Beschlüssen gegen diese oder jenes ihrer Werke schriftlich zukommen zu lassen. Üben Sie Höflichkeit und Milde. Versehen Sie Ihre Rocktaschen mit Zwiebeln oder, wenn Sie Phantasie genug besitzen, um durch dieses Medium ihre Wasserkünste spielen zu lassen, so brauchen Sie nur an die Geschichte vom verlornen Sohn, an den hängengebliebenen Absalom, an Josef in der Grube, an Jonas im Walfischbauche, an den Katzenjammer des berühmten Trunkenboldes Noah, an das schmerzvolle Ende der guten Königin Kleopatra oder sonst an eine traurige Begebenheit aus der biblischen Geschichte zu denken. Das wird Sie, sobald ein durch Ihre verdammte Einstimmigkeit unglücklicher Autor Ihnen zum ersten Male nach so einer Katastrophe in Sicht kommt, in den Stand setzen, augenblicks einen hübschen Regenschauer von sich zu geben

und unter tränenlächelnder Maske den leicht zu rührenden Autor in schonender Weise von dem Malheur zu unterrichten, das ein grausames Schicksal über sein unschuldiges Haupt unabänderlich beschlossen. — Das wäre menschlich, edel, nachahmenswert und stünde durchaus in keinem Widerspruche zu den sonstigen Statuten einer künstlerischen Genossenschaft. — Ich betone nochmals, daß ich einen unbezähmbaren Respekt vor den Leistungen des Quartetts Rosé hege. Wie konnte ich auch abhold sein, einem so nützlichen Vereine, der von künstlerischen Grundsätzen reinsten Wassers (ich bitte, mich nicht mißzuverstehen!) geleitet, stets nur bestrebt ist, Primaware an zierlichem Novitätenspielzeug auf dem bunten Jahrmarkt jeder musikalischen Saison auszubreiten, um einen glänzenden Kundenkreis heranzuziehen? Kann man vernünftiger handeln, als es den Leuten so angenehm als möglich zu machen? — Ich meine, vom idealen Standpunkt aus betrachtet, den das Quartett Rosé doch ganz gewiß einnimmt? Leider ist es mit meiner Arbeit nicht so bestellt, daß sie den höchsten Anforderungen der Kunst genügen konnte, wenigstens um den wichtigsten Punkt: — ob der so außerordentlich gebildete Kundenkreis des Quartetts Rosé Gefallen daran finden könne, steht es sehr fraglich. Ich bin fast selber der Ansicht, daß diese urteilsfähige Zuhörerschaft (denn alle, die so glücklich sind, zwei Ohren zu besitzen, sind ja urteilsfähig und selig in diesem Glauben), einen bösen Markt an meiner Arbeit gemacht hätte, und beuge mich daher vor dem Scharfsinn und dem sicheren Instinkt, den diese mit Recht so beliebte Quartettgesellschaft in der Abfassung seines Programmes auf das feinste bekundet und zwar wie zu erwarten steht: einstimmig.

Hugo Wolf.

1. November 1885.

Als im Winterhalbjahre 1876 Richard Wagner nach Wien kam, seinen »Tannhäuser« und »Lohengrin« daselbst anzuhören, vorher aber tüchtig einzustudieren und nach der Aufführung der erstgenannten Oper die von der gesamten Presse als recht abscheulich befundene Äußerung tat, »daß er es versuche, dem Publikum,

soweit die vorhandenen Kräfte ausreichen, seine Werke deutlich zu machen«, da fanden die kritischen Zwerglein mit ihren klugen, spitzbübisch glatten Redensarten diese Äußerung aus dem Munde des Titanen gar zu grob, und sie greinten und gebärdeten sich darob sehr erbost und liefen in geschlossenen Reihen Sturm gegen den Unüberwindlichen (die Armen) und pusteten und schwitzten und krächzten und taten so possierlich und schnurrig in ihrer schrecklichen Entrüstung, — die lieben Kleinen dem Allgewaltigen gegenüber, — als ob sie alle närrisch geworden wären; ein Höllenlärm wurde, wie gesagt, in Szene gesetzt infolge jener an das Publikum gerichteten Ansprache Wagners, die übrigens vollkommen am Platze war. Oder hätte Wagner in Herrn Labatt (eigentümlichen Angedenkens) eine Kraft erkennen sollen, die seine Ideale zu verwirklichen einzig und allein berufen schien? Wenn die Vorstellungen des Tannhäuser und Lohengrin damals einen weihevolleren Charakter an sich trugen, und wenigstens die schreiendsten Ungereimtheiten beseitigt werden konnten, so war es hauptsächlich das Verdienst Wagners und nur insoweit das der Darsteller, als sie entweder gescheit genug waren, sich von ihm belehren zu lassen, oder bildungsfähig genug, seine Winke aufzufassen, oder endlich talentiert genug waren, seine Andeutungen auch auszuführen. Zu diesen letzteren dürfte aber wohl nur Frau Ehnn gezählt haben. Mithin mußte Wagner in den vorhandenen Kräften, soweit sie gerade ausreichten, den Hemmschuh erkennen, der es verhinderte, seine Werke auf einer Stufe der Vollendung vorgeführt zu sehen, wie es unter günstigeren Bedingungen wohl möglich gewesen wäre und an einer Bühne ersten Ranges wohl auch sein sollte.

Hingegen waren genügende Kräfte vorhanden, die neue Venusbergmusik und -Szene zu bewältigen. Man wäre auch heute noch imstande, dieses Wagestück zu unternehmen, aber Arbeit, Zeit, Fleiß und Geld, sobald es sich um ein ernstes handelt, von der Leistung unseres Hofoperntheaters zu fordern, ist ein noch weit größeres Wagestück. Also bliebs beim alten. — Wagner wollte trotz unzulänglicher Mittel eine ideale Vorstellung uns bieten. Er konnte es nicht. Die Direktion des Hofoperntheaters, mit den reichlichsten Mitteln versehen, konnte sehr leicht die neue Venusmusik

in ihre alten Rechte wieder einsetzen. Sie will es aber nicht. Dort fand man das aufrichtige Geständnis eines großen Künstlers, daß die vorhandenen Kräfte nicht ausreichten, den hohen Ansprüchen, die er an die Kunst mache, zu genügen, anmaßend, beleidigend! Hier findet man die Vergeudung tauglicher Kräfte zu den unwürdigsten Zwecken wahrscheinlich aller Ehren wert. Wer da nicht den Verstand verlieren möchte! Überhaupt hatte man nach Wagners Entfernung damals nichts eiligeres zu tun, als so schnell und so gut es nur immer ging, alle von ihm herrührenden Traditionen gründlich zu vergessen. Man fürchtete sich vor guten Grundsätzen und war besorgt um seine Frivolität. So kam es, daß man die neue Venusbergszene, da in ihr unglücklicherweise nur sinnliche und keine leichtsinnigen Elemente sich vorfinden, mit bewunderungswürdiger Schnelligkeit beseitigte, ohne Berücksichtigungen anderer Gründe, die das Schmachvolle eines solchen Vorgehens laut anklagte. Aber nur gemach. Zu einem wirklichen Bruch mit der neuen Venusbergszene wollte mans doch nicht kommen lassen. Denn ganz effektlos war sie ja eigentlich nicht. Man entschloß sich, die Amoretten, wie sie einen Hagel von Pfeilen auf das Getümmel abschießen, aus der neuen Venusbergszene beizubehalten, mit der Musik aber bei der älteren Abfassung es bewenden zu lassen. So kommt doch wenigstens wieder einmal der »Wurstel« zu Ehren, und die kleinen und die großen Kinder werden der Regie für diese Aufmerksamkeit gewiß vom Herzen dankbar sein.

Hugo Wolf.

8. November 1885.

Ein Traum.

Aus dem Tagebuche eines Chinesen.

Ich möchte nicht Intendant irgend eines Hofoperntheaters sein. Nie und nimmermehr! Es ist eine aufreibende Beschäftigung, eine Sisyphos-Arbeit, und es gehören die kräftigen Schultern eines Atlas dazu, eine solche Bürde zu tragen. Ich kann davon erzählen, denn ich spreche aus Erfahrung. Eine volle Nacht hindurch war ich die Hauptperson in dieser Geschichte. Ich war Intendant des

Hofoperntheaters in einer großen Stadt meines Vaterlandes: aber ob es Peking oder Tonking oder Nanking oder sonst irgend eine mit dem melodischen »king« ausklingende Stadt des Himmlischen Reiches war, weiß ich wirklich nicht mehr genau. Genug, ich war Intendant, und ich wußte es, daß ich's war, denn mein Spiegelbild, das ich seit dem unglücklichen Tage meines Antrittes dieses schrecklichen Amtes wieder erblickte, bestätigte mir's. Anfänglich war ich allerdings einigermaßen verwundert über die Veränderung, die mit meinem Äußern vorgegangen. Wie, rief ich aus, ist es möglich, daß in der kurzen Zeit meiner neuen Stellung Sorgen, Plackereien, Ärger, Kummer und Enttäuschungen mich so abscheulich herrichten konnten? Diese Gesichtsfarbe, schillernd zwischen dem saftigsten Meergrün und dem wohlgefälligsten Schwefelgelb, dieser kahle Schädel, darauf ein dünner, schmutzigweißer Haarbüschel wie eine Parlamentärsfahne flatterte, diese hohlen Augen, dieser erloschene Blick, diese ekelhaften Runzeln, die herabhängenden Ohren, dieser gekrümmte Rücken — mein Gott! welch ein niederträchtiger Anblick! Aber zu diesem würdigen Aussehen gesellte sich, wie ich bald zu meinem Entsetzen wahrnehmen mußte, ein analoger Seelenzustand. Wie ich mich entsinne, geschah diese seltsame Umwandlung in und an mir kurze Zeit nach jener denkwürdigen Ansprache, die sozusagen das Programm des großen Konzertes andeuten sollte, das ich auf dem Posten, wohin man mich berufen, zu dirigieren beabsichtigte. Ach! es war ein gar trauriges Konzert. Ich darf wohl sagen, daß die schwierige Partitur, aus der ich zu dirigieren hatte, mir geläufig war. Ich verbesserte, brachte Striche an, wo sie geboten waren (es waren deren gar viele anzubringen), komponierte hinzu, wo sich's nötig fand, veränderte den Text, die Noten — kurz, ich begann eine ziemlich gründliche Reform mit der flüchtigen und frivolen Partitur vorzunehmen. Aber was half mir all mein Eifer, mein Enthusiasmus, mein Vertrauen? Man verstand mich nicht. Da beschloß ich, das ganze Personal zu entlassen. Ein neuer Geist sollte mit neu zu engagierenden Mitgliedern in den entweihten Tempel der Kunst einziehen, der bisher ein Tempel des Schachers gewesen. — Die Gagen sollten gerechter verteilt werden, erste Sopranistinnen, erste Altistinnen, erste

Tenoristen, erste Baritonisten, erste Bassisten mit ihren albernen Prätensionen sollten augenblicks in die Verbannung geschickt werden, desgleichen ihre Geschöpfe, die Claque, für deren Gedeihen die sogenannten Gesangskoryphäen stets so eifrig gewesen (denn das pöbelhafte Stampfen und Klatschen einer solchen gedungenen Schar ist es, wofür sich so ein edler Sänger die Kehle wund schreit, und nicht die Begeisterung für das Werk, wie groß und edel es auch immer sein mag). Ferner wurde beschlossen, das Ballett auf die Hälfte zu reduzieren und alle Schmarotzer im gesamten Personale, die für ihre Tatenlosigkeit gut bezahlt werden, davonzujagen. Zur Aufführung sollten nur wahrhaft gute Werke gelangen und diese in möglichster Vollendung. Damit dies durchführbar sei, sollte zweimal in der Woche das Theater geschlossen bleiben, um dem Kapellmeister Gelegenheit zu geben, während dieser Zeit mit größerer Muße Proben abhalten zu können. — Der Eintritt während der Ouvertüre oder Szene sollte untersagt sein; item sollten die Diener beauftragt sein, jeden Unruhestifter während der Vorstellung, wer immer es auch sei, sofort, aber in aller Stille, hinauszuschaffen. Weiters sollte die ganze Einrichtung des Zuschauerraumes umgeändert werden usf. usf. Was aber war die Folge dieser nützlichen Vorschläge? Zuerst eine Verschwörung, dann eine Revolution. Der »Sohn des Himmels«, um den Sturm zu beschwichtigen, sandte mir zum Zeichen seiner Anerkennung einen hübschen Säbel mit dem höflichen Ersuchen, die Güte der Klinge zu probieren. Ich wußte die Bedeutung dieses höflichen Ansinnens vollkommen zu würdigen, aber ich war doch ein wenig betreten über eine so indiskrete Zumutung, da ich nicht die geringste Lust in mir verspürte, mir den Leib aufzuschlitzen. Diese unangenehme Angelegenheit wurde jedoch durch die Vermittlung mächtiger Gönner beigelegt, ja der Kaiser schenkte mir nicht nur das Leben, auch Amt und Würden wurden mir wieder belassen, aber, um meine Gesundheit besorgt, wurde ein anderer mir zur Seite gestellt, der die Geschäfte in die Hand nehmen sollte. Seit dieser Zeit war alle Heiterkeit von mir gewichen, denn mein Gehilfe war ein Elender. Wo der Frohsinn und der Seelenfriede in mir gewohnt, nisteten der Trübsinn und eine gewisse Sauertöpfigkeit sich ein. Mein

früherer Enthusiasmus verwandelte sich, in der schlechten Gesellschaft meines Kollegen, in zynischen Spott, meine ehemalige Tatkraft, nur dem Streben nach dem Höchsten zugewendet, versumpfte allmählich in müßigen Spielereien. Ich war gewissenlos, faul, hochmütig, einsichtslos, Vernunftfreunden unzugänglich, desto zugänglicher aber Schmeicheleien und Unsinnigkeiten aller Arten. Ich wurde hartherzig und ungerecht; ich fing an, die Kunst als bloßen Spaß zu betrachten und nahm ein Kunstwerk, wie mein Kollega, nur dann ernst, wenn es sich als brauchbarer Geschäftsartikel erwies. Ich war borniert, stupid. Meine einzige geistige Beschäftigung bestand darin, daß ich in der Damenwelt des Personals Intriguen stiftete. Schließlich fing ich gar an, auch Zeitungen zu lesen. Als ich aber nach kurzer Zeit die schreckliche Wahrnehmung machte, daß mein gebrochener Geist nur dann noch aufzuflackern vermochte, wenn er in den Feuilletons unserer berühmten Musikrezensenten schwelgte, da übermannte mich eine namenlose Angst. Der Schweiß troff mir in Strömen von der Stirn. Ich verlangte nach dem Tode. Ich bat, man möchte mich umbringen, aber kein Mensch hörte mich. Da legte ich in meiner Verzweiflung selbst Hand an mich, und eben im Begriffe, mich zu erwürgen, brachte mich mein gewalttätiges und ungeschicktes Hantieren — dem Himmel sei's gedankt — ins wache Bewußtsein zurück. Mein Erstes war, zum Spiegel zu laufen. Ich sah etwas verstört aus, meine Augen waren etwas geschwollen, aber im übrigen glich ich gar nicht jenem heißblütigen und hernach so melancholischen Intendanten, dessen Schicksal mir so nahe ging. Es war klar; — ich hatte nur geträumt. Übermannt von dem Hochgefühle dieser glücklichen Wahrnehmung, entstürzte meinen geschwollenen Augen ein Strom süßester Tränen der Dankbarkeit und Rührung.

Hugo Wolf.

15. November 1885.

Konzerte.

»Die Schöpfung« von Haydn. Welch ein gläubiges, kindliches Gemüt spricht aus den himmlisch reinen Tönen der Muse Haydns!

Wie ist da alles Natur, Einfalt, alles Anschauung, Empfindung! Welch ein großer Künstler ist Haydn, daß uns beim Anhören seiner Werke alles kunstvolle an ihnen gar nicht auffällt und doch, welche Fülle der künstlichsten Formen umrankt seine anmutigen Tongebilde! Sein außerordentlich feiner Kunstsinn bekundet sich aber ganz besonders auf dem Felde der in neuester Zeit sehr fleißig betriebenen, aber auch sehr anrüchig gewordenen Tonmalerei. In der Tat, wir würden schaudern, ein Sujet, das wie die »Schöpfung« oder die »Jahreszeiten« so viel Gelegenheit zur Tonmalerei bietet, von einem modernen Komponisten behandelt oder richtiger mißhandelt zu wissen. Wir würden vor lauter Vorstellungen keine Musik zu hören bekommen. Wenn ein moderner Komponist z. B. das Chaos musikalisch illustrieren wollte, träfen wir dabei gewiß auf keinen Dreiklang, es sei denn zuweilen ein übermäßiger; aber aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte der reinen Quinte die Aufgabe zufallen, die musikalischen Kosten einer solchen Vorstellung zu bestreiten.

(Wenn man annehmen dürfte, daß dem lieben Gott beim Anblicke des Chaos Quintengänge in den Ohren geklungen, dann wäre es nur gerechte Notwehr und nicht Übermut oder gar Bosheit, wie einige Philosophen vermuten, zu nennen, die ihn zu dem verzweifelten Entschlusse gebracht, in der lächerlich kurzen Zeit von sieben Tagen so viel Übel über die Welt zu verhängen. Freilich, ein ordentliches Stück Baumwolle hätte denselben Dienst getan, aber die Bäume waren ja noch nicht vorhanden, und Plantagenbesitzer gabs auch noch keine, und die Baumwollindustrie träumte noch im Mutterleibe des Chaos, und Jägersche Hemden waren damals mit Recht noch Chimäre. O du glückselige Zeit des Chaos!)

Noch gut aber, wenns nur bei diesem teuflischen Auskunftsmittel bleibt, denn jetzt fallen Disharmonien und grelle Instrumentationseffekte hageldicht nieder, und man möchte glauben, das Chaos sei ein wildes Tier geworden, das an Zahnweh leidet, so stöhnt und ächzt es im Orchester. Wenn der Komponist hierbei das Übereinanderpurzeln feindlicher Luftwellen oder das Aufzischen einer feurigen Rakete oder sonst ein elementares Ereignis zu schildern im Sinne hatte, so mag es von ihm gut gemeint ge-

wesen sein, aber erreicht hat er dadurch nichts, und wir haben obendrein noch eine sehr schlechte Meinung über seine gute.

So weit aber kann die Verwirrung gehen, wenn das rein Äußerliche in der Tonmalerei dominiert, daß vor lauter Stimmung keine Stimmung, vor lauter Charakterisieren kein Charakter, immer ein zerstreutes Einzelnes, nie aber ein wirkungsvolles Ganzes zustande kommt. Wie ganz anders verfuhr hierin Haydn. Man sehe sich das Chaos in seiner Schöpfung an. Gleich die ersten Takte mit den gedämpften Violinen erregten in uns die Empfindung, einem geheimnisvollen Etwas gegenüber zu stehen. Ein Zauberer, beschwört er das düstere Bild des Chaos. Graue Nebelmassen wälzen sich, von seltsam schillernden Lichtern beglänzt, im wirren Knäuel langsam daher. Horch! was waren das für Stimmen? so ängstlich klagende Laute, so mild-ernste Gesänge? sie verschlingen sich, zerfließen, verstummen — — eine andere Erscheinung, in magischer Schönheit strahlend, taucht aus dem Dunkel auf. Ein Schauer durchbebt die Seele beim Anblicke dieses zauberhaften Phantoms. In ruhiger Bewegung wandelt es seine Bahn; es schwebt empor, Purpurröte färbt die Atmosphäre, es schwankt, fällt — ein Blitz aus schwarzem Schlunde —, und die Erscheinung ist verschwunden. Nebelmeere hüllen das farbenreiche Bild wieder ein. Der Tondichter ist aus seinem Traume erwacht. — Das ist freilich nur eine dürftige Skizze gegenüber der phantastischen Welt, die der Komponist im Wahrtraume erschaut. Aber hätte Haydn das in Musik setzen wollen, was er gesehen, so dürfte man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß das Chaos uns gerade um das unverständlicher geblieben wäre, um was es jetzt eindringlicher zu uns spricht, warum? weil der Komponist nicht das Gesicht, sondern den Eindruck des Gesichtes auf sein musikalisches Gefühl wiedergegeben. — Doch genug hievon. — Die Aufführung unter der Leitung des Kapellmeisters Fuchs war eine gute. Von Seite der Mitwirkenden läßt sich auch nur gutes sagen. — Ganz anders hingegen gestaltete sich die Exekution des Mozartschen Requiems, sofern man die Leistungen der Mitwirkenden in Betracht ziehen will. Gleich zu Anfang ging es recht traurig her, da Herr Sonnenthal bei der Deklamation des von Ed. Mautner verfaßten Prologes vor zu großer

Rührung fast das Sprechen verlernt hatte. Die Solisten Frau Niklas-Kempner, Herr Winkelmann und Herr Rokitansky waren alle nicht sonderlich gut disponiert. Nur Chor und Orchester, unter der Leitung des Hofkapellmeisters Hellmesberger, standen auf der Höhe ihrer Aufgabe. — Auffallenderweise haben gerade jene Sängerinnen von der Hofoper bei der Mitwirkung der Totenfeier[1] durch ihre Abwesenheit geglänzt, die der Gewogenheit des Intendanten bei seinen Lebzeiten ihre heutige künstlerische Stellung zu verdanken haben. Aber auch andere Persönlichkeiten, die sich in früheren Jahren um die Person des Intendanten gedrängt, haben durch ihr Fernbleiben bei diesem feierlichen Anlasse den Vorwurf der Undankbarkeit auf sich geladen. — Zu den interessantesten Erscheinungen unseres musikalischen Lebens zählen die von den Herren Dr. Rob. Hirschfeld und Franz Köstinger veranstalteten Renaissance-Abende. Es ist ein überaus lobenswertes Unternehmen und gar nicht genug zu würdigen, jedenfalls nicht mit einem Achselzucken abzutun, wie dies von Seite einiger den Renaissance-Abenden übelgesinnten Rezensenten versucht worden ist. — Über die Schützfeier (anläßlich des 300. Geburtstages Heinrich Schütz'), die dem Historiker wie nicht minder dem Musiker reiche Anregung und seltene Genüsse bieten konnte, will ich mir ein ausführlicheres Referat vorbehalten.

Hugo Wolf.

22. November 1885.

Oper und Konzerte.

»Der Bauer ein Schelm«, komische Oper von A. Dvořak.

Es mag Leute geben, — der Himmel segne sie! — die ernsthaft genug sind, diese Oper komisch zu finden, gerade so, wie es Leute gibt, — Gott erhalte sie! — die komisch genug sind, Brahmssche Symphonien ernsthaft zu nehmen; Referent, der schon aus Gesundheitsrücksichten für sein Leben gern gelacht hätte, mithin Ursache genug hatte, die schmerzenlösende Heiterkeit aller echten

[1] Für den Hoftheater-Intendanten Freiherrn von Hoffmann.

Komik auf seine verschleimte Brust wirken zu lassen, gesteht, daß trotz der grausamsten Hingebung und der lebhaftesten Teilnahme an dem Werke dasselbe nicht ein einzigesmal in seiner wunden Brust jene Seite berührt, deren wohltätige Schwingungen zu verspüren zu seinen sehnlichsten Wünschen gehörte. Hingegen liegt in dem Sujet sowohl, als auch in der Musik dieser komischen Oper eine freundliche Aufmunterung zu melancholischen Träumereien. Dieser glückliche Umstand mag vielleicht manchen verliebten Leutnant und manchen verbrannten Backfisch im Geiste einander nähergerückt haben, aber, dies gelten lassend, uns zuzumuten, die noch tiefere Bedeutung dieser sanften Trauerstimmung ergründen zu sollen, das lasse sich niemand beikommen, bei Gefahr seiner Stellung, seines Lebens und seiner unsterblichen Seele. — Nun zur Sache.

Die Handlung ist spannend, kunstvoll aufgebaut und originell genug, oder ich irre mich gänzlich. Regina, die Tochter des reichen Bauers Martin, liebt einen armen Teufel, den Hirten Gottlieb. Der reiche Bauer Martin liebt das Geld des Bauernsohnes Konrad. Nun merke man auf, denn jetzt ereignet sich etwas noch nie Dagewesenes, oder ich müßte mich sehr irren. Der reiche Bauer Martin schlägt seiner Tochter eine Partie mit dem reichen Bauernlümmel Konrad vor. Regina — wer hätt' es gedacht? — weigert sich, darauf einzugehen, worauf Martin — wer hätte sich dessen versehen? — seine Tochter schimpft und ein fürchterliches Spektakel schlägt. Die Tochter heult, der Papa flucht, der Protégé des reichen Martin stümpert an einer Liebeserklärung und kratzt sich dazu am Kopfe, und die Schaffnerin Gertrude, das enfant terrible, weiß momentan nichts Besseres zu tun, als mit der Tochter zu heulen. Das Quartett ist beieinander; jetzt, Musiker, geig, was du kannst. Wir wollen einstweilen von der Musik ablassen und in der Handlung fortfahren. Martin und Konrad bleiben auf der Bühne zurück. In pöbelhaften Scherzen macht sich ihre gedrückte Stimmung Luft. Endlich, den verstimmten Bräutigam aufzuheitern, verfällt Martin auf eine verteufelt schlaue Idee. Gottlieb, der sich in freien Stunden mit Vorliebe unter den Fenstern seiner Geliebten ergeht, soll übel mitgespielt werden. Martin und

Konrad beschließen, den nichtsahnenden Gottlieb in der nächsten Nacht durchzukarbatschen. Famoser Einfall! Die beiden Verschwörer grunzen im Abgehen vor Freude darüber. Aber der Mensch denkt, und — der Bauer, ein Schelm, lenkt. Gertrude kann wie alle Weiber das Horchen nicht lassen, und da sie Böses munkelt, versteckt sie sich, schnell entschlossen, hinter den ersten besten Busch (der wegen seiner Lichtung wirklich übel gewählt war) und wird so zum freiwilligen Zeugen des schrecklichen Komplottes. Natürlich darf dem lieben braven Gottlieb nichts passieren. Geht empört ab. — Kommt der Graf mit Gräfin, mit Kammerdiener, mit Kammerzofe und wird von den Honoratioren, wie's üblich ist, und dem Volke festlich zu seiner Wohnung geleitet. Regina überreicht dem Herrn Grafen einen Blumenstrauß, und der gnädige Herr geruht, an dem Bauernkinde Gefallen zu finden. Alle ab. Hierauf Konrad und Martin mit schlechtem Erfolg den Grafen um seine Intervention in puncto der Heirat mit Regina angehen. Konrad und Martin ab. Hierauf Regina und Gertrude die Vermittlung des Grafen anflehend in puncto der Heirat mit Gottlieb. Der Graf tut seht zärtlich mit der Braut, Gertrude aber — nun, was kann Gertrude derweil machen? — Gertrude gibt sich ganz den Wonnen des Horchens hin, von Zeit zu Zeit wütende Akzente hervorstoßend über einige kitzliche Redensarten, denen der Graf durch Verleihung eines Gutes zugunsten Reginens den gehörigen Nachdruck zu geben bestrebt ist, wenn Regina den Wünschen des Grafen sich anbequemen will. Scheinbar geht die Bauerntochter darauf ein, und der Graf erwartet sie in der Nacht nach dem Feste, das zu Ehren seiner Ankunft stattfinden wird. Noch haben sich die beiden ehrlichen Perlen ob der Schändlichkeit des Grafen nicht erholt, als der Kammerdiener mit ähnlichen Absichten wie sein Herr an das arme Lamm Regina sich heranmachte. Aber Regina ist dem Kammerdiener gegenüber kein Lamm: sie ist eine Katze geworden; sie kratzt. Und die horchende Nachteule Gertrud scheut das Tageslicht der Offenheit nicht und schlägt mit ihren Krallen wie ein Schuchu mit seinen Fängen und Schnabel wütend um sich, d. h. um den Kammerdiener. Unglücklicherweise für den liebegirrenden Kammerdiener überrascht ihn die eifersüchtige Kammerzofe bei

seinen trotzigen Angriffen auf die Unschuld Reginas. Ihrem gebieterischen Winke folgend, entfernt sich der schmachtende Bediente, nachdem er sich zuvor mit Gertrude verständigt, in der nächsten Nacht bei Regina sich einfinden zu wollen. Hierauf werden nun die Gräfin und die Zofe von dem Verrate des Grafen und des Kammerdieners verständigt, und die Oper schließt mit einer Schlußszene aus — Figaro. Das war in der Tat das einzig Überraschende an diesem wundervollen Textbuche. Die Musik, aus böhmischen Nationalmelodien zusammengeflickt, wirkte auf die Dauer einschläfernd. Die Instrumentation ist abscheulich, brutal, abgeschmackt. Eine solche Erbärmlichkeit wie dieses Textbuch mit einem lärmenden Pomp von Tschinellen und Trommelschlägen auszustatten, zeugt von der äußersten Geschmacklosigkeit. Es ist mißlich genug, Dvořak im Konzertsaale zu begegnen; daß aber die Verlegenheit auch ins Opernhaus sich einschleicht, ist wirklich bedauernswert.

Eine historische Übersicht der Klavierliteratur, seit ihren Anfängern bis zu ihrer Steigerung in unseren Tagen, auf dem Piano darzulegen, verweilt Anton Rubinstein in Wien. Der erste Abend mit Wilhelm Bird, Dr. John Bull, François Couperin, Jean Philippe Rammeau, Scarlatti, Seb. Bach, Händel, Ph. E. Bach, Haydn und Mozart im Programme nahm, wie zu erwarten stand, einen interessanten Verlauf. Diesmal konnt' es uns wohl zum großen Teile darauf ankommen, daß Rubinstein überhaupt spielte; denn wer, außer dem Historiker, wird sich darüber ereifern, ob Bird so, oder Bull anders aufzufassen sei? ob die »Henne« mehr sentimental oder mehr vergnügt oder mehr gereizt gackert, ob des »Fuhrmanns Pfeife« Übermütiges oder Verliebtes blasen konnte? Jedenfalls glitt die Katze in Scarlattis »Katzenfuge« mit Sammtpfoten über die a-Saiten, und die Haydnschen Variationen in F konnten nicht schöner gespielt werden. Meinem Gefühle nach schien jedoch Rubinstein die C-moll-Phantasie von Mozart gar zu flüchtig und zu nüchtern und mit einer gewissen Pedanterie gespielt zu haben. Und dieses rasche Tempo! Das war kein Adagio. Kaum ein Moderato. — Wie sinnvoll aber, wie graziös, wie so ganz im Geiste Mozarts

erklang das reizende A-moll-Rondo! und der türkische Marsch aus der A-dur-Sonate, wie doppelt so prächtig erglänzten die warmen Farben des Orients in diesem meisterhaften Charakterstücke, da Rubinstein das glühendste Kolorit den Tasten entlockte. Es ist angenehmer, den Künstler zu hören, als ihn zu kritisieren, weshalb ich beizeiten abbreche.

Hugo Wolf.

29. November 1885.

Konzerte.

Mögen immerhin in dem Kapitel vom Elend der Welt die philharmonischen Konzerte einen Ehrenplatz beanspruchen. Wir sind kulante Leute, wir feilschen nicht. Sie sollen ihren Ehrenplatz einnehmen und mit Gottes, Brahms' und Dvořaks Hilfe sich behaupten. Aber, aus Gott weiß was für Gründen, dem Teufel, dem Erzteufel, dem Belzebub, Belphegor, Astaroth, Mephisto Berlioz sich zu verschreiben und der heiligen kritischen Dreieinigkeit ein Nase zu drehen, diesem — ich lasse den ersten Vergleich fallen — dreiköpfigen Höllenhund, der — allerdings als verlorener Posten — an der Pforte des musikalischen Elends wacht und nur dem gänzlichen Ruin, dem Tod, der Verwesung des guten Geschmacks den Eintritt gestattet —, jenem grausamen Untiere mit einem stacheligen Berlioz mutwillig die Schnauze zu kitzeln — ihm (nämlich diesem allegorischen Scheusal), um dessen Schwanzwedeln die Philharmoniker doch so eifrig sich bewerben — bezüglich des erwähnten Ehrenplatzes —, ihm einen geharnischten Berlioz in den Rachen zu werfen, an dem es sich alle Stummeln ausbeißt, anstatt eines Brahmsschen oder Dvořakschen Breies — das nenn' ich kühn oder unpolitisch oder beides zugleich. Die Philharmoniker haben sich durch ihr erstes Konzert bei den Herren Rezensenten eine hübsche Suppe eingebrockt. Ich will ihnen jedoch helfen, sie auszuessen, und sie soll mir schmecken, auch wenn mir niemand die Mahlzeit segnen will.

Die Philharmoniker haben ihr erstes Konzert mit der Ouvertüre zu »Benvenuto Cellini« eröffnet. Ich gehe im Geiste und in

Musikkatalogen die Meisterwerke aller Zeiten und Länder durch, um ein Stück zu entdecken, das sich als Einleitung besser geschickt hätte, als die Berliozsche Ouvertüre. Vergebens. Wenn die Philharmoniker in der glücklichen Lage hätten sein können, Jahrtausende darüber nachzudenken, mit welchem Opus die Saison im Jahre 1885 nach Christi Geburt wohl am schicklichsten zu eröffnen wäre: sie hätten auf die Cellini-Ouvertüre verfallen müssen. Natürlich. Nenne mir einer eine Ouvertüre, deren Einleitung festlicher, jubelnder, rauschender dahinbraust, als die zweiundzwanzig Takte der Cellini-Ouvertüre —, die Weberschen Ouvertüren inbegriffen, denen es an Zündstoff doch wahrlich nicht mangelt. Und diese plötzliche Spannung, die mit dem Thema des Kardinals in den pizzikierten Bässen eintritt (was werden wir nun weiter zu hören bekommen?); und, wie die Holzbläser und später die Violinen, Bratschen und Violoncelle die wundersüße Melodie intonieren, die im Verlaufe der Oper das auf der Bühne dargestellte groteske Possenspiel durch den bestrickenden Zauber ihrer Schönheit weit über seine niedrige Sphäre hinaushebt, — kann diese die spannende Erwartung so schön lösende Melodie nicht auf eine erfreuende Art für den Verlauf der philharmonischen Konzerte gedeutet werden? Ich meine, ob nach einem erwartungsvollen Schweigen der plötzliche Eintritt eines frohen Ereignisses (hier der Eintritt einer himmlischen Melodie) nicht als eine gute Vorbedeutung für die Folge angesehen oder empfunden werden könne? Ich meine nur; denn behaupten und darüber streiten wollen wir ja nicht. Das aber sage ich — und keine Macht der Erde und des Himmels soll mich daran irre machen —, wer mich versteht, versteht mich, und wer mich nicht versteht, behaupte ich kühn, versteht mich nicht, und wer die außerordentliche Klarheit auch dieses Satzes zu bezweifeln Lust zeigen sollte, der ist weder ein Christ noch ein Türke, noch ein Heide noch ein Chinese, und ich verachte ihn, wenn ich ihn nicht mehr hassen kann, und bringe ihn um. — Noch einmal aber betone ich: die Wahl auf die Cellini-Ouvertüre als Eingangsnummer war eine äußerst glückliche zu nennen. Wenn Rezensenten dieses Werk verworren, abstrus usw. finden, so kann man damit schon zufrieden sein, denn, Hundert

gegen Eins: es ist das Gegenteil davon. Freilich, um diese herrliche Ouvertüre völlig zu verstehen, ist es nötig, sie, wie jede Ouvertüre, im Hinblick auf den geistigen Zusammenhang mit dem Drama, dazu sie komponiert wurde, aufzunehmen. Aber das kümmert diese Herren wenig. Da ist das Formmaß. Was nicht nach den Regeln der Quadratur komponiert ist — nicht jedem ist's gegeben, »akademische Ouvertüren« zu schreiben — das wird als absurd, ungenießbar, extravagant usf. in dieser Tonart verschrien. Noch einmal: die Cellini-Ouvertüre war am Platze, und es war schön vom Hofkapellmeister Richter, die Konzertsaison gerade mit Berlioz eröffnet zu haben.

Das Quartett Hellmesberger ist zur allgemeinen Befriedigung wieder in den kleinen Musikvereinssaal zurückgekehrt. Es hätte ihn nie verlassen sollen. Wie bezaubernd schön hat Hellmesberger letzthin Beethoven gespielt. Das Adagio aus Op. 135 spielt ihm gewiß niemand nach. Sein Vortrag ist ebenso geist- als gemütvoll, und seine Söhne, die Professoren Josef und Ferdinand, verstehen es trefflich, den Intentionen ihres Leiters zu folgen und ihm sozusagen in die Hand zu spielen. Auch der Bratschist hält sich brav. — Schubert, Weber und Mendelssohn kamen an die Reihe im III. Rubinstein-Zyklus. Einen völlig reinen Genuß gewährt Rubinsteins Vortrag nicht. Seine außerordentliche Technik verleitet ihn nur zu sehr, die Tempi zu überstürzen. Diese fatale Eigenschaft ist wie kaum eine andere geeignet, ein Stück zugrunde zu richten. Ein Tonstück, im richtigen Zeitmaße vorgetragen, vermag auch bei gänzlichem Mangel an Geist und Empfindung des Spielers, dem Zuhörer weit eher ein richtiges Bild von seinem Charakter zu geben, als die feinste Nuancierung bei einem vergriffenen Tempo. Der zweife Satz in der »Wanderer-Phantasie« war infolge des überhasteten Tempos einfach unkenntlich. Bei aller Virtuosität Rubinsteins war dieselbe noch nicht imstande, uns für dieses Stück zu erwärmen, während die ungeschickte Hand des erstbesten Dilettanten unsere Empfindung in helle Flammen auflodern lassen kann, wenn das richtige Tempo, das eben viel langsamer ist, als Rubinstein es nimmt, eingehalten wird; hingegen hat Rubinstein in den »moments musicals«

sein Bestes gegeben, weil sein berückender Vortrag durch kein verfehltes Tempo beeinträchtigt wurde; desgleichen die Wirkung der Weberschen »polacca brillante?« eine überaus zündende war.

Hugo Wolf.

6. Dezember 1885.

Konzerte.

Wenn man die permanenten Besucher der philharmonischen Konzerte bewegen könnte, d. h. wenn es zum guten Ton gehören würde, auf Konzerte zu abonnieren, wie sie von der Natur bis jetzt noch immer gratis und ohne Garantie eines begeisterten Impresarios gespielt wurden: also auf eine Mondesfinsternis, auf einen Gewittersturm, auf einen Präriebrand, auf einen Sonnenauf- oder untergang, auf einen prächtigen Regenbogen, auf ein Erdbeben, auf eine Fata morgana, auf den Ausbruch eines feuerspeienden Berges oder auf sonst ein schreckliches oder liebliches Naturschauspiel — was, glaube man wohl, würde die erste Empfindung dieser gutmütigen Leute sein? Schrecken, Bewunderung, Andacht, Grausen, Seligkeit, Angst, Vergnügen, Zerknirschung, Erhebung oder sonst ein starkes Empfinden, das die Pulse beflügeln oder erstarren, die Seele erschauern, den Geist schwärmen, das Gemüt erschüttern, die Leidenschaften aufreizen macht? Beileibe nicht. Ihr erstes Empfinden würde sich in einem eigentümlichen Jucken an den inneren Handflächen äußern, und diesen Kitzel loszukriegen würden sie sich kurzweg entschließen, dem lieben Herrgott zu applaudieren, daß er seine Sache so gut gemacht. — Es ist zum Rasendwerden. — Muß denn, um des Himmels und aller Engel und Erzengel willen, der zündende Blitz der Begeisterung immer in die Hände und Füße fahren? Muß geklatscht und gestampft werden? Müssen jedermanns Hände und Füße die beweglichen Blitzableiter für das elektrisierte Gemüt abgeben? ich frage, ob unter allen Umständen das Applaudieren geboten ist? ob das Applaudieren ein Naturgesetz, oder ob es nur eine alberne, üble Angewohnheit ist, der allgemeinen Gedankenlosigkeit entsprechend? — Als gelegentlich einer Aufführung der fünften Symphonie von Beethoven bei den

sieghaften Klängen des letzten Satzes ein französischer Soldat unwillkürlich in den Ausruf ausgebrochen: »Vive l'empereur!« mochte diese Musik wohl die Empfindung in ihm erweckt haben, als umrauschten ihn die Adler der sieghaften Legionen, als gält es, vom Fleck weg mit flatternden Panieren für den Kaiser in den Tod zu gehen. Dieser sanguinische Franzose hat bewiesen, daß er diese Musik richtig aufgefaßt; jedenfalls hatte sie einen mächtigen Eindruck auf ihn gemacht. Ein ähnlicher Fall soll, nach einer Mitteilung Richard Wagners, in Leipzig sich zugetragen haben, als man bei einer Aufführung der Dante-Symphonie zu einer drastischen Stelle des ersten Teiles aus dem Publikum den Hilferuf: »Ei! Herr Jesus« hörte. Ich glaube zwar nicht, daß diese piepende Leipziger Duodez-Seele die Dante-Symphonie so richtig aufgefaßt, als unser wackerer Kaisergardiste die fünfte Symphonie; aber einen großen Eindruck auf den vorwitzigen Leipziger mag jene drastische Seele schon gemacht haben, zumal wenn dieser mutige Hase ein Spitzbube oder etwa gar ein »gediegener« Rezensent war, so Einem die Hölle tüchtig einzuheizen die Schrecken des ersten Satzes der Dante-Symphonie gerade noch ausreichen.

Nun möchte ich nicht so verstanden sein, als eiferte ich gegen den Applaus überhaupt. Applaudiere man immerhin, aber nur dort, wo gewissermaßen das Kunstwerk selbst den Applaus herausgefordert: bei rauschenden Schlüssen, bei Tonstücken heitern, festlichen, kriegerischen, heroischen Charakters. Doch kann in Tonstücken verwandten Charakters, wenn selbe eine ganz bestimmte poetische Idee ausdrücken, die dem Zuhörer gegenwärtig, der Ausgang den Applaus bedingen oder störend machen — immer vom Standpunkte eines natürlichen Gefühls und nicht eines blöden Vorurteiles betrachtet —, oder wollte jemand in Abrede stellen, daß der Ausgang der Ouvertüre zu »Coriolan« das Gemüt in anderer Weise affiziere, als der der Ouvertüre zu »Egmont«? Die über dem Grabe Egmonts allmählich anwachsende Morgenröte der Freiheit eines unterdrückten Volkes, wie sie zum Schlusse der Ouvertüre im hellsten Sonnenlichte strahlt, trifft allgewaltig das Herz des Zuhörers. Er fühlt sich mutig, erhoben, frei. Er möchte in den allgemeinen Jubel einstimmen — er applaudiert und ruft einmal

um das anderemal Bravo! Wir alle stimmen hier mit ein, weil wir alle mit dem befreiten Volke fühlen. Der Beifall hier ist am Platze. Können wir aber unser Mitgefühl für den durch sich selbst fallenden Römer in keiner andern Weise kundgeben, als durch unmäßiges Klatschen und Strampeln, dann dürfte es nicht weit her mit unserer Ergriffenheit sein. Wie? nach dieser furchtbar tragischen Vernichtung seines trotzigen Ichs könnte der Coriolan Beethovens keine anderen Empfindungen in uns erwecken, als die Sorge um baldmöglichste Befreiung von einem tieferen Eindrucke? Noch starrt das Auge trunken vor sich hin, wie in einen Zauberspiegel, darin der riesenhafte Schatten Coriolans langsam dem Blicke entschwebt, noch rieselt die Träne, zuckt das Herz, stockt der Atem, fesselt ein Starrkrampf alle Glieder — und kaum, daß der letzte Ton verklungen, seid ihr auch schon munter und vergnügt und rumort und kritisiert und klatscht und — — o ihr habt in keinen Zauberspiegel geblickt; ihr habt nichts gesehen, nichts gefühlt, nichts gehört, nichts verstanden; nichts, nichts, gar nichts. Aber gut geklatscht habt ihr. — Die Wunderwelt des leidenvollsten Schauspieles, das Vorspiel zum »Parsifal« — nun, wenn es euch nur so gut gefallen hat, als das Klavierkonzert von Saint-Saëns. An Applaus wenigstens hat es den »beiden Nummern« nicht gefehlt.

Ungemein genußreich gestaltete sich das vierte Konzert Rubinsteins, dem Vortrage der Kompositionen Rob. Schumanns gewidmet. Wieder wollte es uns bedünken, als sei Rubinstein dort am größten, wenn er seine Kräfte an dem Kleinsten mißt. Die Phantasiestücke, darunter »Traumeswirren« und »Vogel als Prophet« (nicht zu verwechseln mit dem Münchener Vogl als Prophet), spielte Rubinstein hinreißend schön — und den Karneval etwa minder? und das Adagio aus der Fis-moll-Sonate? und die träumerischen Stücke aus der Kreisleriana? — Freilich, manches andere blütenreiche Stück verlor seinen charakteristischen Schmuck in dem Sturmwind eines überstürzten Tempos, so namentlich Nr. 1 und 3 in der Kreisleriana. Aber alles in allem genommen durften wir mit gehobenen Herzen der Gaben uns erfreuen, die Anton Rubinstein auf seine bezaubernde Weise in Robert Schumann uns geboten.

Im letzthin stattgehabten Quartettabend Hellmesbergers gings ziemlich bunt her. Zwei Streichquartette, ein Pianoforte-Trio und zwei Gesangspiecen. Uns Musikern hätte das Quartett Op. 127 von Beethoven ohne die anderen Zutaten auch schon genügt. Freilich, wir sind Feinschmecker und nicht Vielfraße, und was nicht gleich nach Nektar und Ambrosia duftet, macht uns Magenweh. Vollends aber muß es unsereinem übel ergehen, wenn eine musikalische Speisekarte zwei Brahms zieren. Dem vorzubeugen, waren wir aber klug genug, den einen Brahms (das A-moll-Quartett) unterm Tisch fallen zu lassen, ahnend, daß der andere uns ohnehin nicht wenig zu schaffen machen werde. Wir haben also nur das Ständchen (gesungen von Herrn Winkelmann) angehört. Bei der deutlichen Aussprache Winkelmanns war es nicht zu verwundern, daß wir um den Sinn des Gedichtes gekommen. Vermutlich klagt der Liebende der Geliebten über seine Langweile, seine Trostlosigkeit und sein Zahnweh. Herr Brahms, der sich aufs Charakterisieren solcher Stimmungen und Leiden wie nicht bald Einer versteht, hat wieder glänzende Proben von seiner eminenten Fähigkeit: mit wenigen kurzen Strichen Herr der Situation zu werden, gegeben. Wie köstlich, in diesem Ständchen, kommt die Langweile zum Ausdruck! Wie beredt ist ihre Sprache! Die Wirkung war auch eine überraschende. Man gähnte recht nach Herzenslust. Und mit welcher Überlegenheit war der Übergang aus der Langweile in die Trostlosigkeit vorbereitet, mit welcher Meisterschaft ausgeführt! Man hätte sich vor Vergnügen darüber die Haare ausraufen mögen. Nun gings bald trostlos, bald langweilig her, und dies in einem Grade der Vollendung, wie sie nur einem Meister von der Bedeutung Brahms' glücken konnte. Volkmanns F-dur-Trio (wahrscheinlich ein nachgelassenes Werk) hätt' es auch besser im Pulte, denn im Konzertsaale bekommen. Volkmann hat viel besseres geschrieben; man wähle unter diesem. Auch »Auf dem Strome« von Schubert wirkte recht ermüdend. Diese Fatigue zu vervollständigen, hat der monotone Vortrag des Herrn Winkelmann nicht weniger dazu beigetragen, als die abscheuliche Länge der Komposition. — Welche Beschwerden mußten nicht überwunden werden, wie lange

mußten wir nicht im geistigen Dunkel tappen, ehe der ersehnte Es-dur-Dreiklang Licht brachte. Aber die Sonne ging auf, und der große Beethoven sprach zu den Versammelten und erschloß ihnen die Wunder seiner Traumwelt.

Hugo Wolf.

13. Dezember 1885.

Konzerte.

Chopin-Abend.

»So populär auch bereits ein Teil der Schöpfungen des Meisters sein mag, von dem wir sprechen wollen und dessen Kraft schwere Leiden schon lange Zeit vor seinem Ende gebrochen hatten, wir dürfen voraussetzen, daß man in 25 oder 30 Jahren seinen Arbeiten eine minder oberflächliche und leichtwiegende Würdigung schenken wird, als gegenwärtig. Wer sich in Zukunft mit der Geschichte der Musik beschäftigt, wird ihm darin den Platz anweisen, der dem gebührt, der sich durch ein so melodisches Genie, durch so wundersame rhythmische Inspirationen, durch so glückliche und wesentliche Erweiterungen des harmonischen Gewebes hervortat, und dessen Schöpfungen man mit Recht manchem Werk größeren Umfanges voranstellen wird, das die großen Orchester spielen und wieder spielen, das zahllose Primadonnen singen und wieder singen.« Darüber läßt sich heute gewiß nicht mehr streiten, denn in den 35 Jahren seit dem Erscheinen des Buches, dem wir die angeführten Zeilen entnommen, hat sich tatsächlich ein so zunehmender Umschwung zugunsten der Chopinschen Kompositionen in den Konzertsälen bemerkbar gemacht, daß Publikum und Kritik nahezu auf dem Standpunkt angelangt sind, die Güte eines Klaviervirtuosen nach dem Grade seiner Leistungen zu bemessen, den er im Vortrage der Werke Chopins erreicht oder nicht erreicht hat. Ein Klaviervirtuose, der Chopin nicht im vollsten Maße gerecht zu werden vermag, wird unter die klavierspielenden Parias gezählt. Das ist nicht übertrieben. Man verzeiht dem reproduzierenden Künstler die geistlose Aufführung, mangelhafte Wiedergabe einer Beethovenschen Sonate; aber ein trocken akademisch vor-

getragener Chopin läßt keine Entschuldigung zu. Wehe den Unglücklichen, die heutigen Tages die Konzertsäle unsicher machen, und sie können sich nicht mit einem »echten« Chopin legitimieren. Ein echter Chopin ist aber in keiner Musikalienhandlung zu haben; in den Noten steckt er nicht; im Vortrage erst ist er zu erkennen. Wie aber ist dieser eigentliche Phantast vorzutragen? Hören wir, was Liszt in seinem Buche »Fr. Chopin« darüber sagt: »In seinem Spiel gab der große Künstler in entzückender Weise jenes bewegte, schüchterne oder atemlose Erbeben wieder, welches das Herz überkommt, wenn man sich in der Nähe übernatürlicher Wesen glaubt, die man nicht zu erraten, nicht zu erfassen, nicht festzuhalten weiß. Wie ein auf mächtiger Welle getragenes Boot ließ er die Melodie auf- und abwogen, oder er gab ihr eine unbestimmte Bewegung, als ob eine lustige Erscheinung unversehens einträte in diese greifbare und fühlbare Welt. Er zuerst führte in seinen Kompositionen jene Weise ein, die seiner Virtuosität ein so besonderes Gepräge gab und die er tempo rubato benannte: ein geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß, abgerissen und schmachtend, zugleich flackernd wie die Flamme unter dem sie bewegenden Hauch, schwankend wie die Ähre des Feldes unter dem weichen Druck der Luft, wie der Wipfel des Baumes, den die willkürliche Bewegung des Windes bald dahin, bald dorthin neigt. — Da indes die Bezeichnung dem, der sie kannte, nichts lehrte, und dem, der sie nicht kannte, ihren Sinn nicht verstand und herausfühlte, nichts sagte, unterließ Chopin später, sie seiner Musik beizufügen, überzeugt, daß, wer Verständnis dafür habe, nicht umhin könne, das Gesetz dieser Regellosigkeit zu erraten. Alle seine Kompositionen aber müssen in dieser schwebenden, eigentümlich betonten und prosodischen Weise, mit jener morbidezza wiedergegeben werden, deren Geheimnis man schwer beikommt, wenn man ihn nicht oftmals selber zu hören Gelegenheit hatte.«

Liszt nun hatte ihn oft genug gehört. Es ist bekannt, wie tief Liszt in die Eigentümlichkeit des Chopinschen Genius eingedrungen ist; man soll, im Vortrage Chopinscher Werke, die beiden Künstler nicht unterscheiden haben können. Liszt war auch der einzige berufene, die von Chopin beabsichtigte, aber nicht

ausgeführte theoretische Schule über den Vortrag seiner Werke praktisch zur Geltung zu bringen. Alle bedeutenden Pianisten der Neuzeit haben wenigstens einen Kursus bei Liszt durchgemacht. So Taussig, so auch Anton Rubinstein, und daß Rubinstein Chopin so stilvoll spielt, hat er gewiß nicht wenig dem Einflusse Liszts zu verdanken.

Wie Rubinstein Chopin spielt? Ich glaube nicht anders, als Chopin sich selber gespielt hat, nur technisch noch viel vollendeter. Wie wunderherrlich aufgefaßt war der Trauermarsch aus der B-moll-Sonate. Ein szenisches Arrangement hätte dieses düstere Bild nicht anschaulicher versinnlichen können. Aber erst der letzte Satz, der wie schneidender Hohn auf die Stimme der Liebe, der Wehmut, der Resignation in der leise verhallenden Trauermusik klingt! In den Wind, in den Wind mit euren Klagen und Seufzern, mit eurer Treue, eurem Angedenken, eurem unheilbar nagenden Schmerze — so tönt es schaurig im heulenden Brausen der wie von der Windsbraut gepeitschten Triolen. Über dem frischen Grabeshügel pfeifen die Winde und spielen mit den duftenden Kränzen, von heißen Tränen betaut und morgen, morgen vielleicht schon zerstiebt der Tränenflor vor der aufgehenden Sonne eines holdseligen Lächelns. Ach, es spricht eine gar zu traurige Philosophie aus der eintönigen Weise dieses grausigen Nachspieles.

Hugo Wolf.

20. Dezember 1885.

Konzerte.

»Alles mit Maß«. Diese von Lebensweisheit strotzende Maxime bewährt sich allenthalben im gemeinen Leben, wie in der Kunst. Es läßt sich ebensosehr auf den übermäßigen Genuß von Schweinsfüßen (wie ein Gedicht »Alles mit Maß« von E. Mörike dafür zeugt) als auf ein Übermaß musikalischer Genüsse anwenden, wie Anton Rubinsteins Klaviervorträge in nicht geringem Grade dargetan. — Wir gehören gewiß nicht zu den Mäßigkeitsaposteln. Enthaltsamkeit, Selbstzerfleischung und Kasteiung haben wir nie gepredigt. Wir sind keine musikalischen Trappisten. Aber einen

ganzen Abend hindurch Rußlands hoffnungsvoller Zukunftsmusik zu lauschen, dürfte selbst den nihilistischesten Patrioten des Zarenreiches verstimmen. Verstimmen, das ist das richtige Wort. Ich möchte ebensogern in ein altes Fagott verzaubert sein, als einen solchen Abend nochmals erleben. Ich war so verstimmt, daß selbst der harmloseste Dreiklang mein Mißtrauen gegen die »Gewalt der Musik« mir nicht zu benehmen vermochte. — Wenn die Polen, wo und wie immer sie den Russen gegenüber standen, schließlich den kürzeren gezogen, diesmal ging es den Russen trotz ihrer quantitativen Übermacht recht schlecht; ja, ja. Chopin hat ihnen übel mitgespielt. Elf Etüden von Chopin eröffneten das Handgemenge am letzten Rubinstein-Abende. Es war eine heiße Schlacht, — elf Etüden; aber es war kein blutiges Bild. Melodische Rufe schlugen an das Ohr; in ausgeprägten, originellen Rhythmen tanzten die Geister exotischer Blumen ihren bald dithyrambisch wilden, bald süß ersterbenden Ringelreihen. Man kann von dieser Musik betäubt werden, aber Schmerzen verursacht sie nicht. Hingegen die Russen! Vor allem der wilde Balakirew. Das ist ein Notenfresser! der verschlingt alles mit Haut und Haar. Das ist ein Jakobiner! Armer, viel geschmähter, viel gelästerter Berlioz! Was für eine Unschuld bist du doch gegen diesen Leichenschänder Balakirew! Diesem Wüterich genügt es nämlich nicht, die Musik zu töten; er verspottet auch noch ihre Leiche und scherzt über die tausend Wunden, die er in seinen Wahnsinnsanfällen (Komponierlaune) ihr beigebracht. Glückliches Rußland, das solche Fortschrittsmänner gebiert. Nur Tschaikowsky macht unter den Cuis, Liadows, Rymsky-Korsakows und wie sie alle heißen, eine rühmliche Ausnahme. Tschaikowsky ist bestrebt, nicht nur russische Nationalmusik, sondern vor allem Musik zu machen. Sein Lied ohne Worte, Walzer und Romanze sind hübsch erfundene und ebenso ausgeführte Kompositionen. Auch sein Scherzo à la Russe gefällt mir, wenn schon das russisch-nationale Element mir rauher Hand die Schönheitslinien in diesem Werke bis auf das Unkenntlichste verwischt. — Den günstigsten Eindruck nach Chopins Etüden brachten unbedingt die Kompositionen Michael Glinkas hervor. Glinka ist der Klassiker gegenüber

der neuen hyperromantischen Richtung des modernen musikalischen Rußland. Seine Opern: »Das Leben für den Zar« und »Ruslan und Ludmilla« sind auch in Deutschland bekannt und werden daselbst geschätzt. Seine Klavierstücke sind melodiös, fein empfunden und nicht ohne geistreiche Züge. Den Beschluß dieses Abendes bildeten Kompositionen der beiden Brüder Rubinstein. Der gefeierte Virtuose hat kein besonderes Talent in der Wahl seiner für diesen Vortrag bestimmten Kompositionen verraten. Er hätte für sich einen glücklicheren Griff tun können. Walzer und Albumblatt von Nikolaus Rubinstein, zwei dankbare Salonstücke, bilden ein ständiges Repertoire in den Programmen Rubinsteins, — sind mithin bekannt.

Anton Rubinstein hat nun ein schönes Stück Arbeit hinter sich. Ein solches Unternehmen, in solchen Dimensionen durchgeführt, steht ganz einzig in den Annalen des Konzertwesens da. Es ist eine fast übermenschliche Leistung zu nennen, wenn man das »was« derselben ins Auge faßt. Das »wie« freilich ist Sache des Genies; Rubinstein hat die sich gestellte Aufgabe in genialer Weise gelöst. Aber auch in anderer Hinsicht hat Rubinstein ein Beispiel aufgestellt, das seine humane Gesinnung, dessen Edelmut im schönsten Lichte zeigt. Von der sprichwörtlich gewordenen Noblesse Franz Liszts abgesehen, dürfte ein ähnlicher Fall, wie der: sieben Klaviervorträge für unbemittelte Musiker und Musikfreunde gratis zu geben, kaum existiert haben. Dieser noble Zug im Wesen Rubinsteins gereicht dem Menschen zu nicht geringerer Zierde, als dem Künstler sein Genie; und reicht die große Masse dem gefeierten Manne den prächtigen Lorbeer, so flicht die kleine Gemeinde vom Bösendorfersaale dankbaren Herzens wohl ein bescheidenes Blatt Immergrün — dem treuen Gedächtnisse edler Menschlichkeit geweiht — darein.

Hugo Wolf.

3. Jänner 1886.

Hofoper.

Wenn Frl. Abel durchaus Gelegenheit geboten werden muß, einmal im Jahre eine Hauptrolle zu spielen, warum gibt man nicht

die »Stumme von Portici? Ist es denn so schwer, zwischen zwei Dingen das bessere zu wählen, oder sollte es wirklich Menschen geben, die diese ekelhafte Rührkomödie »Yelva« dem Meisterwerke Aubers vorziehen könnten? Muß unser Hofoperntheater zur Pflegestätte der nichtswürdigsten Machwerke herabgewürdigt werden? Wie kann man nur in allem Ernste an die Inszenesetzung eines so albernen Sujets gehen? Ich hätte nicht das Herz, einer Praterbude dieses Stück anzuempfehlen. Wenn Frl. Abel die Rolle der Yelva kreiert, so ist das noch immer kein Grund, dieses Werk auch aufzuführen; die Oper ist nicht des Gesangs- und Ballettpersonals wegen, wohl aber sind diese für die Oper da. Das Scribesche Effektstück langweilte übrigens trotz seiner Spannungskünste und trotz des Eifers, dessen sich Frl. Abel beflissen, unser Interesse für die russische Waise wach zu halten. Frl. Abel war nur zu eifrig. Ihre Bewegungen übertrafen an Behendigkeit die eines Wiesels. Ruhe ist auch eine Bewegung; die stärksten Affekte äußern sich in völligem Erstarren. Wenn die zunehmenden Grade der Leidenschaft mit den Bewegungen der Schauspieler sozusagen Hand in Hand zu gehen hätten, wo doch schon der leiseste Windhauch des Affektes einen Wirbelsturm in ihren Gliedern verursacht, müßten sie nicht schließlich, auf dem Kulminationspunkte des Affektes angelangt, mit zerschellten Knochen von der Bühne getragen werden? — Adieu à Vienne! Vor zehn Jahren hätte diese stimmungsvolle Einleitung einer Konzertankündigung der Patti das Herz der eleganten Welt kalt gelassen; man hätte ungläubig oder zweideutig oder gar boshaft darüber gelächelt; man hätte vielleicht etwas wie »Europamüdigkeit« darin gewittert und sich billig gewundert, daß eine Berühmtheit wie die Patti so früh schon dem amerikanischen Konzertzettelsysteme huldige. Man hätte mit einigem Rechte behaupten können, daß hier zu Lande deutsche und italienische (ob auch schwedische, weiß ich nicht) Nachtigallen nur dann so wehmütig Lockrufe schlagen, wenn sie sich in Amerika bereits heiser geschrien. Aber diese Vorwürfe, die man der Diva vor zehn Jahren hätte machen können, könnte man auch heute wiederholen, und zwar aus denselben Gründen der — Grundlosigkeit. Adieu à Vienne! kann allerdings seinen »nur herein-

spaziert« — Charakter nicht verleugnen; schließlich aber wird es in allem Ernste bei dem adieu à Vienne bleiben. In diesem Abschiedsgruße liegt gewissermaßen eine Selbstkritik der berühmten Sängerin. Leider müssen wir in dieselbe mit einstimmen, so gern wir ihr widersprechen möchten. Wohl sprudeln die Töne noch silberklar aus der Kehle der Gefeierten, aber doch nur auf dem ebenen Grunde der mittleren Tonregionen. Die schroffen Zinken der dreigestrichenen Oktave vermögen sie nicht mehr zu erklimmen, jene gefährlichen Bahnen nicht mehr zu wandeln, von wo ab herab, wie feiner Goldregen, Triller um Triller auf die entzückten Ohren der aufgelösten Zuhörer niederrieselten. Damit ists nun vorbei. Hingegen der auserlesene Geschmack im Vortrage, die Leichtigkeit und Feinheit in der Ausführung der Fiorituren und Mordenten heute wie ehedem laute Bewunderung erregt. Schade, daß die Diva den Dialog gestrichen (ich meine im »Barbier von Sevilla«); infolgedessen konnte ihr Spiel sich nicht frei genug entfalten. Zwar hat Rosina-Patti gleich zu Anfang einen kräftigen Anlauf im Deutschen versucht, als sie den Doktor Bartolo bei seinem Kosenamen »alter Brummbär« angeknurrt. Dieser kühne Versuch ist auch überaus geglückt. Schade, daß er ganz vereinzelt geblieben ist. Daß das Publikum seine Hände nicht geschont hat, ist bei einer Patti-Vorstellung etwas Selbstverständliches; desgleichen der zu obligate Blumenregen.

»Lohengrin«. Das Debut des Frl. Minna Walter war von einem freundlichen Erfolge begleitet. Die talentierte Sängerin verfügt über eine gut ausgebildete, aber nicht allzukräftige Stimme. Ein Sprachfehler, der ihrer Rede mitunter etwas Kindisches verleiht, soll gerade ihren Vorzügen nicht zugute kommen. Das Spiel dieser Dame verrät wenig oder gar keine Routine; somit ist noch nichts verdorben. Manches ist ihr schon recht gut gelungen, so das lebhafte Mienenspiel während der Ankunft Lohengrins (Frl. Walter gab die Elsa) während der Kampfszene. Manches hinwiederum wollte nichts Rechtem gleichsehen. Die Betroffenheit und scheinbare Fassung Elsas über die lästerlichen Reden der ränkesüchtigen Ortrud während des Brautzuges waren kaum markiert. Und doch kann die innere Umwandlung in dem gläu-

bigen Gemüte Elsas, durch den plötzlichen Wechsel der Situation genügend angedeutet, nicht prägnant genug versinnlicht werden. Gefühle, die Elsa bis dahin fremd geblieben, durchwühlen nun ihren Busen. Sie fürchtet die Wahrheit der Anklagen Ortruds. Ihr Glaube schwankt, ihr Vertrauen ist erschüttert, ihre Liebe dünkt sie ein unwürdiges Opfer, und gleich einem finstern Dämon aus ihrem Busen aufsteigend spreitet der Zweifel seine dunkeln Fittige über das angstgequälte Gemüt des liebenden Weibes aus. Dieser bedeutungsvolle innerliche Vorgang kann nicht sprechend genug veranschaulicht werden. — Die übrigen Rollen waren in den besten Händen und fast durchweg gut ausgeführt. Herr Scaria aber beginnt nachgerade unleidlich zu werden. Der Beifall des Pöbels gilt ihm schon mehr als das Urteil Kunstverständiger. Sich einen fingierten »Abgang« zu verschaffen, scheint sein ganzes Sinnen und Trachten auszufüllen. Schickt sich so was für einen rechtschaffenen Wagnersänger?

»Don Juan«. Schließt die Augen, und diese warmen, sinnlichen Töne zaubern euch das Bild der üppigen Schönheit einer Donna Anna vor die Phantasie. Man glaubt, in Orangenhainen sich zu ergehen, ihre berauschenden Düfte zu trinken und von märchenhaft schönen Frauenbildern zu träumen. Eine Gottheit spricht aus diesen Tönen, die aus der sterblichen Hülle der Frau Wilt zu uns dringen. Eigensinniges Schicksal! Neidische Götter! Weise Vorsicht! ja weise Vorsicht, so will ich dich nennen, die du Stimme und Erscheinung getrennt, wie Tag und Nacht; denn wären beide in eine Harmonie zerflossen, Frau Wilt würde der Zankapfel aller Nationen geworden sein, und eine moderne Ilias wäre sicherlich noch zustande gekommen. — Die Zeit hat dem Organ der Frau Wilt nicht viel angehabt. Den Glanz ihrer Stimme bestreitet zuweilen wohl nur ein künstlich forcierter Flitterstaat, aber immer wieder leuchtet aus dem Grunde das warme Gold ihrer Töne zauberisch hervor. — Minutenlanger Beifall durchdröhnte das Haus. Die Sängerin wurde gefeiert, wie kaum in den Tagen ihre Glanzzeit. Sie verdiente es vollauf.

Hugo Wolf.

10. Jänner 1886.

Konzerte.

Quartett Hellmesberger.

Anton Bruckners Quintett ist eine jener seltenen künstlerischen Offenbarungen, die begnadet sind, ein hohes Geheimnis in sinnig einfacher Weise auszusprechen, im Gegensatze zu dem gewöhnlichen, bei unseren modernen »Meistern« sehr beliebten Verfahren: einen einfachen alltäglichen Gedanken in eine recht mysteriöse Orakelsprache zu kleiden. Bruckners Musik quillt voll und reich aus dem klaren Born eines kindlich heiteren Gemütes. Von seinen Werken kann man wohl sagen: »es klang so alt und war doch so neu«; dies macht ein starker volkstümlicher Zug, der bald offen, bald versteckt, überall in seinen symphonischen Kompositionen durchbricht. Wie reizend z. B. gibt sich das ländlerartige Trio im Scherzo des Quintetts! Wie versteht es der Komponist, bei aller Volkstümlichkeit den vornehmen Herrn zu markieren, bald durch eine harmonische Ausweichung, bald durch einen kunstvollen Kontrapunkt oder durch eine farbenreichere Instrumentation oder durch eine überraschende Umkehrung der Themen usw. Nie wird Bruckner banal oder gewöhnlich, ein Vorzug, den man Franz Schubert immer nachrühmen kann. Aber ebensowenig erscheinen Bruckners Kompositionen gesucht. Seine Harmonien sind kühn und neu und verleihen der Melodie einen äußerst charakteristischen Schmuck, eine ganz bestimmte Physiognomie, die sich dem Gemüte des Zuhörers, wie mit diamantenen Zügen, scharf einprägt. Seine thematische Erfindung ist das Ergebnis einer ungemein fruchtbaren Phantasie und glühender Empfindung, daher die bildhafte Anschaulichkeit seiner musikalischen Sprache. Der Satzbau allerdings scheint allzugroße Ansprüche auf raschen Fluß, auf wohlgegliederte Perioden, auf ein gewisses abgerundetes Ebenmaß der Formen zu erheben. Er erinnert sich zuweilen an den Lapidarstil des Viktor Hugo. Diese kurzen, abgerissenen Sätze haben in der Tat — formell — einige Ähnlichkeit mit dem musikalischen Satzbau Bruckners. Gewiß

kann man in abgehackten Sätzen einen Gegenstand ebensogut und erschöpfend aussprechen, als in einer langen Wagenreihe der wohlgesetztesten Perioden. Epigrammatische Kürze in der Form kann den Gedanken kräftiger, plastischer hervortreten lassen, aber anderseits auch einseitiger und gar häufig unklarer. Hier ist jedenfalls der Mittelweg den beiden Extremen vorzuziehen.

Daß diese Komposition Bruckners bei ihrer Wiederholung mit gesteigertem Beifalle aufgenommen wurde, gereicht dem Publikum nicht minder zur Ehre als dem Komponisten.

Die Neuerung, zwischen die einzelnen Kammermusikstücke Gesangnummern einzustreuen, wird sich schwerlich den Dank des Publikums verdienen. Frau Amalie Joachim sang Lieder von Brahms und Beethoven, von letzterem drei schottische. Für den Vortrag Brahmsscher Gesänge eignet sich die Stimme der Frau Joachim ganz vortrefflich. Sie sang ebenso kalt und schwerfällig, als es die Kompositionen waren. Für die schottischen Lieder fehlte ihr ganz und gar der herzliche Ton, namentlich für das letzte »Das Bäschen in dem Sträßchen«. Ungemein erfrischend und belebend nach dem Alpdruck der Brahmsschen Totengräberlieder wirkte das Schumannsche Klavierquintett. Frau Rappoldi-Kahrer am Piano führte ihren Part mit feinem Verständnisse und viel Wärme aus. Den würdigen Abschluß dieses Abends bildete Schuberts Streichquintett in C.

Der berühmte Geigenvirtuose Sarasate ist auf seinem Instrumente ungefähr das, was die Patti in ihrem Fache. Er ist, wenn es zu sagen erlaubt ist, ein Koloraturgeiger. Sein gedämpfter, süß einschmeichelnder Ton schon verweist ihn auf ein Gebiet, das dem Pathetischen, den starken Akzenten der Leidenschaft fernab liegt. In seinem Genre aber dürfte er wohl ganz einzig dastehen. Triller, Arpeggien, Oktaven und Terzengänge, in der höchsten, wie in der tiefsten Lage — alles mit fabelhafter Sicherheit und Eleganz gespielt. — In der Kantilene schwungvoll, edel, einfach ohne jegliche Ziererei. Ein feinfühliger, hochachtenswerter Künstler. — Teilnehmend an diesem Konzertabende, sang Frau Wilt die Ozeanarie aus Oberon und entfesselte am Schlusse derselben einen wahrhaft betäubenden Beifallssturm. Lebhafter

Beifall wurde auch den recht gelungenen Klaviervorträgen der Frau Marx zuteil.

Daß Herr Walter nächst den alten Bänkelsängern Orpheus und Ibykus der berühmteste Liedersänger der Stadt Wien und Umgebung ist, wird jeder Besucher seiner Liederabende gern zugeben. Wie schön sang diesmal Herr Walter mit seiner zart umflorten Stimme; es war ein eigentümliches Vergnügen, seinen Produktionen zu lauschen. Wenn von unserem modernen Orpheus (denn so müssen wir Herrn Walter nennen) die Sage noch nicht geht, daß sein Sang die Steine erweichen, sondern höchstens die Menschen — versteht sich vor Entzücken — rasend gemacht, so liegt die Schuld einzig und allein an Herrn Walter. Warum entschließt sich dieser kühne Sänger nicht zu einem Gratiskonzert vor einem Steinbruche? Es käme ja nur auf die Probe an. Wie viel Quantitäten Nitroglyzerin würden dem Staate alljährlich erspart bleiben, wenn Herr Walter seinen Ruhm darein setzte, wegelagernde Felsklötze durch die Macht seiner Töne zu unterminieren. Was käme einem solchen patriotischen Unternehmen gleich? Und die Musik! wie käme sie zu Ehren! Möchte doch das Beispiel der Heroen des Altertums den Mut des Herrn Walter entflammen, auf daß er sich aufraffe zu einer ewigen Tat, der Menschheit zum Heile, sich selber aber zu unvergänglichem Ruhme.

Hugo Wolf.

17. Jänner 1886.

Hofoper.

»Oberon«. Anfänglich betrachteten Dekorateur und Maschinist dieses Werk als ihre Domäne. Ihre Kunst sollte äußerlich das vollbringen, was einzig und allein nur von innen heraus zu erreichen möglich war. Dekorationen und Maschinerien sollten das Werk des Dichters ersetzen; also wurde von Seite der letzteren viel Witz und Scharfsinn aufgebracht, der Oper auf die Beine zu helfen. Der Phantasie wurde grausam zugesetzt, wenn die üppigste Pracht der Dekorationen ihre vermeintliche Schuldigkeit nicht tun wollte. Räder und Walzen der Maschinen wurden noch einmal so gut ge-

schmiert, ihren Dienst pünktlicher zu verrichten, denn vom »Klappen« derselben, das wußte man, hing alles Heil der Oper ab. Wirklich hatte der Eifer des Maschinisten im Bunde mit dem Dekorateur Erfolge aufzuweisen, deren Resultate einem anderen Werke zugewendet, das nur in sekundärer Weise der beiden bedurfte, sehr gut bekommen hätte, nur gerade dem »Oberon« aber wenig ersprießlich sein sollte, und dies aus dem ganz einfachen Grunde, dessentwegen selbst unserem aufgeweckten und erfindungsreichen Jahrhundert das Experiment: einem toten Körper mit einem Blasebalg Leben einzuhauchen, noch nicht geglückt ist, oder den Bewegungen eines Automaten, trotz des künstlichen Apparates, die freie Selbständigkeit des Menschen zu verleihen. Dekorationen und Maschinerien klappten allerdings, aber das Ganze wollte nicht klappen. Die Oper langweilte trotz der herrlichen Musik. — Versetze sich der geneigte Leser in ein Wachsfigurenkabinett. Nun wohl. Das Räderwerk beginnt zu spielen und die Marionette sich zu drehen. Denkt euch nun eine wunderbare Musik, die das Gaukelspiel begleitet. So lange die Musik ertönt, vergeßt ihr sicherlich die Fratzen. Ihr seht sie wohl, aber ihr beschäftigt euch nicht mit ihnen, sie erwecken in euch keine Vorstellungen und das ganz natürlich, denn alle eure Sinne liegen im Banne des Einen, der euer Empfindungsvermögen am stärksten affiziert. Das Ohr ist jetzt das einzige Organ, dessen Tätigkeit euch ins Bewußtsein dringt. Da plötzlich bricht die Musik ab, und eine schnarrende Stimme stimmt ihr abscheuliches Solo an, die vorstellenden Charaktere der Automaten in gemeiner Weise erläuternd. — Welche Pein! Welcher Kontrast! — So aber ist es um den »Oberon« bestellt. Die Personen in dieser Oper sind kaum mehr als Marionetten. Sie sind Repräsentanten der verschiedenen Stimmfächer als: lyrischer, Helden- oder Spieltenor, hoher und Mezzosopran. Im übrigen vertraute der Librettist auf den deus ex machina, der denn auch richtig in jedem kritischen Moment sich einfindet, sein Mirakel wirkt und die Handlung (?) glücklich zu Ende bringt. Aber trotz des befriedigenden Schlusses und trotz der schönen Dekorationen wollte die Oper doch kein rechtes Glück beim Publikum machen. Die technischen Bühnenleiter begannen allmählich

die Wirksamkeit ihrer allein seligmachensollenden Wunder mit mißtrauischen Augen zu betrachten, und die Oper wurde als inkurabel in das Archiv gebettet neben ihre gleichfalls an einer unheilbaren Krankheit leidende Schwester »Euryanthe«. In solcher Not entschloß sich ein deutscher Kapellmeister, einen letzten Rettungsversuch zu wagen. Er glaubte das Grundübel dieser Oper in dem gesprochenen Dialog zu erkennen und hatte nun nichts eiligeres zu tun, als denselben mit Haut und Haar in Musik zu setzen. Dabei vergaß Herr Wüllner (der Komponist der Rezitative zu »Oberon«) nur zweierlei: erstens die Unstatthaftigkeit eines solchen Verfahrens in einem Werke, dessen musikalische Wirkung, abgesehen von dem Gehalt der einzelnen Tonstücke an sich, zum großen Teil auf die durch einen gesprochenen Dialog ausgefüllten Kunstpausen berechnet war; zweitens die Unzulänglichkeit einer erfolgreichen Durchführung bei der gänzlichen Gehaltlosigkeit der dichterischen Vorlage. Es scheint fast, als habe der Ausspruch Schumanns, ein rechter Musiker müsse auch einen Speisezettel in Musik setzen können, Herrn Wüllner zur Komposition der unglückseligen Oberonrezitative inspiriert; anderseits aber scheint es Herrn Wüllner entgangen zu sein, daß dieser Ausspruch mit Hinweis auf die ungemein fruchtbare Phantasie Schuberts getan wurde, dagegen gehalten die Einbildungskraft des Herrn Wüllner allerdings etwa bedenklich absticht. Was sind doch diese Rezitative geschwätzig, aufdringlich, vorwitzig. Und wie sie den Rahmen überwuchern! Kaum daß Webers Musik dabei zu Atem kommt. Freilich ist es sehr schwer, ja geradezu unmöglich, der gemeinen Alltagssprache im vorliegenden Dialog eine musikalische Stimmung abzugewinnen, wie sie dis Rezitative des Herrn Wüllner heucheln. Wer aber hat Herrn Wüllner geheißen, den »Oberon« durch gutgemeinte Verbesserungen zu verunglimpfen? Und nichts empört uns an diesen Rezitativen mehr, als die gleißnerische Stimmungsduselei mit sogenannter charakteristischer Maske. Naturgemäß der Plattheit des Dialogs wäre nur das Seccorezitativ gewesen; dafür hätte auch die Begabung des Herrn Wüllner gerade noch ausgereicht.

Herr Wüllner vermeinte jedenfalls durch seine musikalische

Bereicherung der Weberschen Partitur das Übel, an dem dieselbe krankte, vom Grunde aus geheilt zu haben; er hat es aber nur noch größer gemacht. An eine gründliche Umarbeitung des Textbuches schien bisher niemand gedacht zu haben, so nahe hiefür auch die Gründe lagen. Einstweilen haben wir uns nur an der schönen Musik erwärmt, an den prächtigen Dekorationen zerstreut; wenn nun auch die Personen der Oper unsere Teilnahme herausfordern werden, dann erst wird die Wirkung eine vollkommene sein, die bisher in Wirkungen zersplitterte, weil dem Ganzen die Einheit des Mannigfaltigen fehlte: die poetische Idee. — Dem Dichter aber ist es vorbehalten, das Vorzüglichste an dem letzten Werke des Meisters zu vollbringen.

Die Aufführung ließ Vieles zu wünschen übrig; weniger von Seite der Solisten als des Dirigenten und des Chores. Frl. Schläger hat die ungemein schwierige Rolle der Rezia recht brav durchgeführt. Ihre Stimme reicht aus, bewältigt mit anscheinender Leichtigkeit die gesanglichen Anforderungen, ohne gerade durch innere Glut den Zuhörer in Ekstase zu versetzen. Neu war noch Herr Schrödter als Scherasmin. Die außerordentliche Verwendbarkeit dieses Sängers, namentlich im komischen Fache, bedarf nicht erst einer besonderen Erwähnung. Herr Schrödter ist nebst den Herren Mayerhofer und Lay der brauchbarste und talentvollste Sänger unserer Bühne. — Geradezu peinlich berührten die verschleppten Tempi im Allegro der Ouvertüre sowohl, als an manchen Stellen des 1. und 2. Aktes. Ein Webersches Allegro kann im Tempo nicht feurig genug genommen werden. Mehr Schwung, mehr Animo! Das war mitunter zum Einschlafen. Ich möchte doch wissen, woran es liegt, daß der Opernchor kein Pianissimo zustande bringt. Ein Tauber müßte bei der den ersten Aufzug einleitenden Schlummerweise erwachen, wie vielmehr ein so zarter Geist als Oberon. »Die Quelle tönt, der Zephyr stöhnt zu laut«, und die Elfen, die das singen, brüllen wie zehntausend Orkane. — Nicht anders wars mit dem Schlußchor des zweiten Aktes, dessen Weise leicht ins Gemeine verfällt, wenn sie nicht äußerst zart und duftig gesungen wird. Die Szene mit den Meermädchen war stimmungsvoll arrangiert. Das malerische Bild,

von einer zauberhaften Melodie umflossen, hätte aber unfehlbar noch gewinnen müssen, wenn jemand es so einzurichten gewußt hätte, daß der Gesang der Meermädchen aus weitester Ferne, wie von einem Windhauche herübergetragen, in den Zuschauerraum dringen sollte. Ein naheliegender Gedanke, der auch unseren Bühnenleitern einleuchten würde, wenn er etwas weniger einleuchtend wäre.

Eine ergötzliche Variante an den Schlußversen der Senta hatte mich letzthin gelegentlich der Aufführung des »Fliegenden Holländer« nicht wenig erheitert. Bekanntlich stürzt sich Senta nach den Worten: »Preis' deinen Engel und sein Gebot! Hier steh' ich, treu dir bis zum Tod!« lautlos ins Meer. Frl. Klein nun glaubte den Aktschluß pikanter gestalten zu müssen; sie ließ das letzte Wort »Tod« ins Meer fallen und folgte ihm erst, nachdem sie vorher die arglosen Zuhörer durch einen entsetzlichen Schrei aus ihrer gewohnten Ruhe aufgeschreckt. Wahrscheinlich wollte Frl. Klein durch ihren Schrei andeuten, daß Senta plötzlich von der Wasserscheu befallen wurde. Diese Auffassung ist jedenfalls originell, obschon ich in betreff ihrer Richtigkeit einige leise Zweifel nicht unterdrücken kann. — Herr Reichmann hingegen (er gab diesmal den Holländer ganz besonders schön) begnügt sich mit harmloseren Korrekturen. Er setzt mit Vorliebe den in der Opernsprache gebräuchlicheren »Allmächtigen« für »Allewiger« und verwechselt gerne ach! mit o! und o! mit ach! Herr Reichmann aber ist erster Bariton und erste Baritone sind große Herren und große Herren geben sich nicht ab mit Kleinigkeiten. O, wär ich doch ein erster Bariton!

Hugo Wolf.

24. Jänner 1886.

Konzerte.

Philharmonisches Konzert. Ein wahres Glück für den berühmten Bildhauer Thorwaldsen, daß sein guter Genius ihm den glücklichen Gedanken eingegeben, eine Szene aus dem Leben Alexanders des Großen plastisch darzustellen. Schlimm stünde es

sonst um den Nachruhm dieses Künstlers. Nun ihm aber die unverdiente Ehre widerfahren: den berühmten Kopi, will sagen Komponisten Johannes Brahms zu einer neuen Symphonie angeregt zu haben, ist ihm die Unsterblichkeit für ewige Zeiten zugesichert. Leider ist von glaubwürdigen Zeugen nichts verlautbart worden, welcher Art die plastischen Kunstwerke waren, die Herrn Brahms die grausame Notwendigkeit auferlegten, drei Symphonien zu schreiben. Wenn wir in irrigen Vermutungen uns ergehen, indem wir sehr zu der Annahme hinneigen, daß Friedländers alte Invaliden ein wesentliches Moment der drei Brahmsschen Symphonien bilden — wenigstens was Frische der Erfindung und Mannigfaltigkeit des Ausdruckes anbelangt —, so möge man darin nichts anderes erblicken, als das aufrichtige Bestreben, den zufälligen Einflüssen und Eindrücken von außen, die nach der Ansicht Schumanns nicht zu gering anzuschlagen sind, auf die richtige Spur zu kommen. Tatsache bleibt, sofern den Versicherungen des Herrn Kalbeck Glauben zu schenken ist, daß die unmittelbare Ursache der ersten verdächtigen Symptome jenes kalten Kunstfiebers, das Herrn Brahms seit ungefähr 15 bis 20 Jahren grausam mitspielt und dem, wie dereinst seine drei Symphonien, nunmehr auch die vierte zum Opfer gefallen, auf den zufälligen Eindruck des Alexanderzuges zurückzuführen ist. Die vierte Symphonie in E-moll — »doch halt! schon die Wahl der Tonart gehört hier zu den besonderen Kennzeichen; denn seltsamerweise haben weder Mozart, Beethoven oder Schubert, noch Mendelssohn oder Schumann je eine Symphonie in E-moll geschrieben«. Nun bei der Kreuzspinne! Das ist eine kolossale Entdeckung! Was ist Herr Brahms doch ein origineller, tiefsinniger Künstler, daß er nicht nur in C, D, F, wie schließlich auch Beethoven, sondern, was noch keinem bisher beigekommen ist, auch in E-moll Symphonien schreiben kann! Wetter! ich fange an, mich vor dem unheimlichen Genie des Herrn Brahms zu fürchten. Ben Akibas berüchtigter Ausspruch, daß alles schon dagewesen, wird von nun an nur mehr als Ammenmärchen mitleidig belächelt werden. Welchen Aufwand an Scharfsinn erfordert aber eine Entdeckung, wie die hier in Rede stehende!

Als Richard Wagner über die »Neunte« von Beethoven hinaus an einem Gedeihen neuer Kunstformen auf symphonistischem Gebiete zweifelte, da waren es die Werke Franz Liszts, die seine Zweifel behoben. Daß aber, in der alten Kunstform verharrend, nur durch die sinnige Wahl der Tonart auch etwas besonders Neues entstehen könne, daran hat der Meister freilich nicht gedacht. Ja wahrhaftig, »Alles ist schon dagewesen«, nur eine Symphonie in E-moll fehlte noch. Herrn Hanslick aber gebührt das unsterbliche Verdienst, diese erstaunliche Tatsache mit dem nötigen Nachdrucke hervorgehoben zu haben. Das grausame Axiom Ben Akibas, das allen Originalien so unbequem, ja schmerzenverursachend war, es ist plötzlich zerstoben — ins Spurlose, als wärs nur ein Lufthauch gewesen. Ein neues Feld eröffnet sich nun allen modernen Symphonisten und ein dankbares, das zu bebauen nichts weiter erfordert, als eine Verleugnung all derjenigen Erfordernisse, ohne welche es leider einem Beethoven nicht möglich war, eine Symphonie zu schreiben. Mit einer guten Nase für Tonarten, die bisher von bedeutenden Komponisten in ihren Symphonien noch nicht zur Anwendung kamen, ausgerüstet, — was bedarf es da erst der Melodie der bildenden Gestaltungskraft und dergleichen Plunders! Wer gegenwärtig und künftighin Symphonien in as-, in es-, in fis-, in cis-, in b-moll und dergleichen Tonarten, die für ihre Symphonien auszubeuten jene fünf Meister vergessen, schreibt, braucht sich keine langen Haare wachsen zu lassen, um zu wissen, ob er ein Original sei. Er ist es, und wenn er seine Lebtage glatzköpfig bleibt. Um aber recht sicher zu gehen, wähle man etwa folgende Tonarten: his-dur, ais-moll, ces-moll, auch ces-dur ist nicht zu verschmähen. Will aber ein Zukunftsgenie durchaus den Pelion auf den Ossa wälzen und den Olymp erstürmen, wird es gut sein, wenn er komplizierteren Tonarten wie eses-moll, gisis-dur und dergleichen seine volle Aufmerksamkeit zuwendet. Da Herr Hanslick bekanntermaßen ein sehr unparteiischer Kritiker ist, wie seine Rezensionen einerseits über Richard Wagner und anderseits über Brahms zur Genüge beweisen, wird er nicht umhin können, das Außerordentliche dieses Verfahrens mit gesteigertem Nachdrucke und Ernst hervorzuheben, und zwar gerade um das gesteigerter,

als die Tonart eis-moll komplizierter ist als e-moll, fisis-dur komplizierter als eis-moll usf.

Auffallend ist der Krebsgang in dem Produzieren Brahms'. Zwar hat sich dasselbe nie über das Niveau des Mittelmäßigen aufschwingen können; aber solche Nichtigkeit, Hohlheit und Duckmäuserei, wie sie in der E-moll-Symphonie herrscht, ist doch in keinem Werke von Brahms in so beängstigender Weise an das Tageslicht getreten. Die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren, hat entschieden in Brahms ihren würdigsten Vertreter gefunden. Ganz wie der liebe Gott versteht auch Herr Brahms sich auf das Kunststück, aus nichts etwas zu machen. [— —]

In diesem Sinne mag man die Kunst Brahms' immerhin eine göttliche nennen; menschlich ist sie gewiß nicht, man wolle denn in der musikalischen Ohnmacht des Komponisten und dem vergeblichen Ankämpfen gegen dieselbe einen Zug menschlicher Schwäche erkennen und darüber eventuell ein menschliches Rühren empfinden. In Wahrheit reden alle vier Symphonien von Brahms die Sprache der stummen Verzweiflung. Darin mag wohl auch die Ursache der schauderhaften Monotonie in den letzten größeren Werken dieses Komponisten zu suchen sein. Zwar bemüht sich Herr Brahms, durch Kontraste Leben in seine Symphonien zu bringen; leider aber gelingt ihm dies nur sehr schlecht, denn der Grundstimmung derselben, die aus dem »Nichtkönnen« hervorgeht, stellt sich als Kontrast nur ein »Gernwollen« gegenüber, was bedauerlicherweise wieder auf dasselbe hinausläuft. So aber zwischen Nichtkönnen und Gernwollen die todmüde Phantasie vier Sätze hindurch Spießruten laufen zu lassen, das ist schließlich kein Spaß. Freilich wird dem Publikum bei dem schmalen Melodienhäcksel, den verkrüppelten Rhythmen und dürren Harmonien, dem ganzen Reichtume Brahms', auch nicht besonders wohl zu Mute. Wie leicht aber wäre beiden geholfen, wenn Herr Brahms sich entschließen könnte, von seinem künstlerischen Selbstzerfleischungstrieb abzulassen. Genug des grausamen Spieles! Möge es Herrn Brahms genügen, in seiner E-moll-Symphonie nicht nur eine Tonart, in welcher bisher nur in kleineren Formen Ersprießliches zutage getreten, sondern auch die Sprache gefunden zu haben, die seiner stummen

Verzweiflung den beredtesten Ausdruck verliehen: Die Sprache der intensivsten musikalischen Impotenz. Der Liederabend unserer beim Publikum so überaus beliebten Hofopernsängerin Frau Rosa Papier erzielte einen bedeutenden Erfolg. Die Sängerin wurde für ihre musterhaften Leistungen in der schmeichelhaftesten Weise von dem zahlreich anwesenden Publikum ausgezeichnet.

Hugo Wolf.

31. Jänner 1886.

Hofoper.

»Der Trompeter von Säkkingen«. Oper in drei Akten nebst einem Vorspiele von Viktor Neßler. Das Textbuch ist mit ziemlicher Treue dem Scheffelschen Originale nachgebildet, d. h. es kommen ungefähr dieselben Personen darin vor; nur ist die Wirkung zwischen den beiden eine ziemlich verschiedene. Um einen wirksamen (?) Schluß herbeizuführen, sah sich der Librettist zu einigen Varianten gegenüber der Scheffelschen Dichtung veranlaßt. Dies betrifft nicht sowohl die Umtaufe des Namens Margareta in Maria, der Tochter des Freiherrn, als vielmehr die Herbeiziehung zweier Personen, deren in Scheffels Gesange keinerlei Erwähnung geschieht. Es sind dies der Landsknecht Konradin und die geschiedene Gemahlin des Grafen von Wildenstein. Ersterem fällt die Aufgabe zu, in dem Schicksale Werners eine schlimme Wendung herbeizuführen, indem er einen Streit provoziert, der Werners Relegation zur Folge hat. Letztere wird vom Librettisten auserlesen, für einen »befriedigenden« Schluß Sorge zu tragen. Wir wollen dieser Dame näher ins Gesicht sehen und sie in ihrem Wirkungskreise belauschen.

Als Schwägerin des Freiherrn ist Gräfin Wildenstein die Base Marias. Jede Base hat — schon dem Reim zu liebe — eine Nase; denn welcher Opernlibrettist könnte der verlockenden Versuchung entgehen und von einer Base reden, ohne ihre Nase bemängelt zu haben! Das gehört nun einmal zum Operntextdichten. Gut denn; auch Marias Nase wird von Gräfin Wildenstein einer scharfen Kritik unterzogen; und daß ihre Nase im Diminutiv angeführt

wird, macht dieselbe (ob schon hier figürlich) nur noch größer. Rät nun die Wildensteinerin Marien, die Nase von solchen Dingen, wie z. B. das Küssen, zu lassen, so hätten wir wiederum gewünscht, daß die gute Gräfin von ihrer Nase in Dingen, die für sie nicht minder wichtig sein konnten, als für Marien Werners Küsse, einen besseren Gebrauch gemacht hätte, als es der Fall war. Auf solche Art wäre der alte, abgenützte und gänzlich verrostete Notnagel aller um den schauerlichen oder freundlichen Ausgang besorgter Textverfasser: das von Zigeunern gestohlene und gewöhnlich glücklich wiedergefundene Kind, wäre uns diese abgeschmackte Posse erspart geblieben. Denkt euch, Werner, ein von Zigeunern gestohlenes Grafenkind! Werner, der Kapellmeister und schließlich durch die Gnade des Papstes zum Marchese von Camposanto Beförderte!

Also Werner ist, wie gesagt, von Zigeunern gestohlen worden und unter ihnen aufgewachsen. Die Gräfin Wildenstein weiß darum; aber sie weiß noch mehr, denn sie weiß, daß ihr Sohn einstens von Zigeunern geraubt worden, und sie findet eine merkwürdige Ähnlichkeit in den Zügen Werners mit ihrem eigenen Ebenbilde. Auch das Alter des Trompeters, das genau mit dem ihres eigenen Kindes übereinstimmt, setzt sie in Erstaunen. Aber es kommt ihr nicht entfernt in den Sinn, nach Werners Abstammung und seinen Schicksalen zu forschen, denn: »mein Sohn wär' nun auch so alt und von so lieblicher Gestalt, wär' er von solchen wilden Horden als Kind uns nicht gestohlen worden.« Das ist eine schöne Logik. Ein gestohlenes Kind — kann sich's nicht wieder vorfinden? Hat man der guten Gräfin den Totenschein über das Ableben ihres Sohnes zugeschickt? Aus dem Schlusse der Handlung kann diese Ansicht nicht hervorgehen, weil die Gräfin in Werner ihren Sohn erkennt. Daß sie im ersten und zweiten Akte gegen Werner intrigiert, ist noch kein Beweis, daß ihr Kind gestorben sein muß. Warum also unterläßt die Gräfin, der Stimme ihres Herzens zu folgen? Weil Werner Landsknecht und nicht von Adel ist. Wie? Das Gefühl der Mutterliebe wäre bei der Wahrnehmung von Werners niedrigem Stande sofort in dem Busen der Gräfin erstickt? sie hätte ihren Sohn im Landsknechtskittel nicht erkennen dürfen? ihre

menschliche Natur hätte sich unwillkürlich dagegen gesträubt? Mit solchem Widersinn möge man uns verschonen. — Auch die Geschichte mit dem Mal ist recht kindisch geworden. Der Zufall mußte die Erkennungsszene zwischen der Gräfin und Werner herbeiführen. Werner mußte erst verwundet werden, ehe die Frau Gräfin auf die gloriose Idee gebracht werden sollte, daß ihr gestohlenes Kind von der Natur mit einem Mal gezeichnet ward. Davon sprach die Gräfin ja schon im ersten Akte, als Werner zum ersten Male ihr begegnete. Wie viel natürlicher wäre die Sache verlaufen, wenn die Wildensteinerin auf Werner einfach zugetreten und ihn gefragt, ob er am rechten Arm ein Mal trage, ob nicht. — Die Handlung allerdings wäre im Falle des Zutreffens besagten Males um zwei Akte früher zu Ende gekommen; aber wäre nicht auch dieser Umstand als ein glücklicher Zufall zu betrachten gewesen?

Fürwahr! man hätte am besten getan, einen großen Strich, der sich von der ersten Note des 1. bis zur letzten Note des 3. Aktes zu erstrecken gehabt hätte, in der Partitur anzubringen. Eine Anzahl bunter Szenen, willkürlich aus dem Scheffelschen Epos herausgerissen, ohne inneren Zusammenhang, Personen ohne Charaktere, Situationen ohne jeglichen Stimmungsgehalt, dafür aber Aufzüge und Kämpfe, Kanonendonner und Glockengeläute, Studentenlieder und Landsknechtlieder, Trompeterlieder, Liebeslieder, Schlachtgesänge, Abschiedslieder, Ankunftslieder, Wiegenlieder keine; auch keine Trinklieder; hingegen eine Arie vom Zipperlein, dann Bauerntänze, Spottchöre und ein prächtiges Ballett; das ist das Material, das diesen stattlichen Opernbau zusammenhält. Darüber vermißt der naive Zuhörer nur zwei Dinge: Handlung und Musik. Diese beiden müssen sich auf rein äußerliche Momente beschränken, wollen sie auch einmal bemerkt werden; die erstere auf das jeweilige Wechseln der Szene bei gleichförmigstem Bestehen des dramatischen Vorganges, letztere auf eine geräuschvolle Instrumentation allerordinärster Art bei völligem Zurücktreten jeglicher melodischen Erfindung. Freilich geht es immer melodiös her und gebärdet sich knapp und plastisch. Vergeb'ne Mühe! aus veralteten Phrasen macht man keine originellen Melo-

dien, so wenig wie aus alten Lumpen einen neuen Rock. Jeder Tonfigur merkt man die Fadenscheinigkeit an. Jede Melodie kam totgeboren auf die Welt. Ein anständiges Begräbnis —, das ist alles, was der »Trompeter von Säkkingen« erwarten darf. Unter den Darstellern (ich urteile nach der zweiten Generalprobe) tat sich Herr Mayerhofer (Freiherr) am günstigsten hervor. Es gehört der Humor des Herrn Mayerhofer dazu, der Sprödigkeit und Hölzernheit der Rolle des Freiherrn beizukommen. Dies ist dem Künstler, so weit es irgend nur möglich war, auch gelungen; hingegen Frau von Naday (Marie) und Herr Sommer (Werner) an mangelhafter Darstellung und gesanglicher Unzulänglichkeit, soweit sich dieselbe auf den schönen Vortrag bezieht, sich förmlich überboten. — Ein recht komischer Damian war Herr Stoll. Frl. Meißlinger gab mit vielem Anstand und großem Eifer die Gräfin von Wildenstein; deren Gemahl mit martialischer Haltung Herr Hablawetz. An Jovialität fehlt es dem Werber Konradin, wie ihn Herr Horwitz darstellte, nicht. Etwas mehr Männlichkeit in der Haltung dürfte der Figur des Konradin gut bekommen. Über das Ballett folgt in der nächsten Nummer ein ausführlicher Artikel.

Hugo Wolf.

7. Februar 1886.

Hofoper.

Der berühmte Tenor vom Kölner Stadttheater ist auch in Wien mit einem Schlage der Götze des Publikums geworden. Seit geraumer Zeit schon verbreiteten sich mysteriöse Gerüchte über das Auftauchen eines fabelhaften Tenors. Man verlangte nach einem solchen, wie das Volk in der Wüste nach dem Manna. Man hatte bei hellichtem Tage Träume und Visionen von dem künftigen Messias der Tenoristen, — begnügte sich jedoch, ehe man zu schwärmerischen Tätlichkeiten schritt, die Resultate dieser visionären Gepflogenheiten einstweilen der kleinen Lotterie anzuvertrauen. Der Glaube an ein Tenorwunder lebte sich aber namentlich in der Kutschergilde ein, aus welcher bekanntlich schon mancher »Vorläufer« des ersehnten Tenorheillandes hervorgegangen war.

Nun aber scheint es, als sei er endlich gekommen, der längst Geahnte, heiß Erflehte — freilich nicht aus dem Hause Davids, bzw. von der Höhe des Kutschbockes herab; aber soll denn die leidige Kutscher-Superstition ewig währen? Wir glauben sogar, der neu entdeckte Tenor ist der Mann, diesem Aberglauben für alle Zeiten den Todesstoß zu versetzen. Herr Emil Götze, der nebst dem Dom als die einzige bemerkenswerte Rarität in Köln gilt — denn schlechte Musik, wie sie der selige Ferdinand Hiller dort getrieben hat, wird auch an anderen Orten mit demselben Ernst und Eifer besorgt —, erregte die Neugierde unseres Publikums in nicht geringem Grade; das ausverkaufte Haus war der beste Beweis hierfür. Man war ungeheuer gespannt, den Sänger kennen zu lernen, dessen Ruf bereits weit über Deutschland hinaus reichte. Die Gelegenheit hierzu ließ nicht lange auf sich warten. Eines schönen Tages kündigte der Theaterzettel an: »Martha« von Flotow: Lionel — Herr Emil Götze vom Stadttheater in Köln. — Der große Moment war gekommen, alle Sehnsucht gestillt, die Neugierde befriedigt, und was das Beste war: jede Erwartung wurde übertroffen. — Eine stattliche Erscheinung, mit einem leisen Anflug von Fettleibigkeit, jugendlich, männlich in der Haltung, feurigen Blickes, frei und natürlich in den Bewegungen — gewann sich Herr Götze schon durch seine Erscheinung die Herzen des Publikums. Nicht lange währte es, und der Zuhörer wurde durch ein hohes »b« überrascht, das an Klangfülle, Glanz und Schmelz seinesgleichen sucht. Ein Säusler freilich ist Herr Götze nicht; seine volltönende Stimme entbehrt der Geschmeidigkeit. Die mannigfachen Tonnuancen von pp bis zum ff, die den Vortrag so sehr beleben und den Zuhörer selbst über eine klanglose Stimme hinwegtäuschen, haben wir allerdings an der Stimme des Herrn Götze nicht wahrgenommen. Zu einem eigentlichen mezza voce hat Herr Götze es nicht gebracht, er singt entweder im Falsett oder mit vollem Brusttone. Das letztere klingt ihm besser; darüber ist sich Herr Götze auch völlig klar. Man merkt dies an dem bescheidenen Gebrauch, den er von seiner Kopfstimme macht. Wenn sein Vortrag trotzdem hinreißt, ist es die innere Glut der Empfindung, die Unmittelbarkeit des Ausdruckes, auch eine gewisse Schlichtheit in der Phra-

sierung, die ihn in den Stand setzen, die vorhin angeführten Mängel wettzumachen. Korrekte und deutliche Aussprache ist nicht der geringste Vorzug, den wir Herrn Götze nachrühmen. — Der Eindruck, den die Leistung des Gastes auf das erwartungsvolle Publikum ausübte, glich einer förmlichen Bezauberung. Des Beifalls bei offener Szene sowohl als nach den jeweiligen Aktschlüssen war kein Ende. — Eine ebenso vornehme Lady als anmutige Martha war Frl. Bianchi. Wie es bevorzugten Naturen eigen ist, durch den Zauber ihrer Persönlichkeit selbst dem gewöhnlichsten Vorgange eine schöne Seite abzugewinnen, ist es auch Frl. Bianchi als einer echten Künstlerin gegeben, zu veredeln, was trivial, zu verklären, was roh, zu verschönern, was widerwärtig ist. Welche faden Zuckerwassermelodien umspielen jede Zeile des Textbuches der »Martha«! Wir würden in der anschwellenden Flut dieses Süßwassers elendiglich zugrunde gehen, wenn Frl. Bianchis maß- und geschmackvoller Vortrag nicht zeitweilig, indem er alles hypergefühlvolle, tränenfeuchte Sentiment dieser schrecklichen Partitur absorbiert, eine wohltuende Ebbe eintreten ließe. — Vortrefflich am Platze waren Frau Papier (Nancy) und Herr von Reichenberg (Plunkett). Was für ein hölzerner Ritter aber war Herr Felix! Diese Art Humor könnte das Mark in den Gebeinen gefrieren machen. Lord Tristan ist eine gute Rolle des Herrn Mayerhofer.

Hugo Wolf.

14. Februar 1886.

Hofoper.

Der sympathische Eindruck, den Herrn Götzes Gastspiel in »Martha« auf uns hervorbrachte, hat sich bei inniger Bekanntschaft mit dem rheinischen Künstler nicht befestigt. Herr Götze hat unstreitig ein glänzendes Stimmaterial, in allen Lagen gleich kräftig ausgebildet, leider aber nur nach der Seite der Athletik hin. Mit piano, mezzo forte und der ganzen Skala des Empfindungsgesanges steht er auf so feindlichem Fuße, wie mancher »germanische« Emporkömmling mit dem Gebrauche der Kasus. Herr

Götze schien uns bei seinem Auftreten, wohl infolge allzu strenger Beaufsichtigung seines Impresario, in einer derartig gereizten Stimmung, daß er der an den Ufern der Schelde anwesenden Gesellschaft in schroffem Tone seinen Abschied vom Schwane vorsang. Ich fürchtete für das arme Tier. Nach jenem grimmigen »Lebewohl« stellte er sich Elsa nicht als der uns gewohnte überirdische Ritter vor, wohl aber als ein vom Gral entsandter Gensdarm, der für die öffentliche Ordnung und Sicherheit in Antwerpen zu sorgen habe. Wir wollen nur gleich erwähnen, daß unser mysteriöser Lohengrin bei jedem letzten Viertel seines Abschiedsgesanges vom Schwan den Niederschlag im Gegensatze zum Aufschlag des Kapellmeisters markierte. Dieses peinliche Kapellmeistertum des Gralritters erinnerte an Herrn von Bülows Extempore in Berlin, der eine Dame in der ersten Reihe des Konzertsaales vom Podium herab ersuchte, sie möge, wenn sie schon fächle, dem Rhythmus seines interpretierten Musikstückes entsprechen. Das populär gewordene »Nie sollst du mich befragen« sprach Herr Götze in so barschem Ton, wie wohl der russische Kollegienrat Gräffen bei vertraulicher Nachfrage um seine Adresse antworten würde. Hierdurch schüchterte er Elsa — Lehmann auch dermaßen ein, daß diese Dame von diesem Momente ab die ganze Oper hindurch ununterbrochen um einen halben Ton zu tief sang. Auch Herr Rokitansky zog sich in seine Vatermörder zurück und beschloß umgehend, auf jedes weitere Spiel zu verzichten. Wozu auch einen König Heinrich charakterisieren? Das Publikum kennt ihn ja schon. Das ist der Standpunkt der Sänger, die ihrer Unfähigkeit überdies noch die geistige Trägheit, den gefährlichsten Feind aller Kunst, verbinden. Und das Finale des ersten Aktes! wehe! wehe! Doch Herr Götze übertönt all den Jammer und geht als siegreicher Held daraus hervor. Das Publikum ist damit einverstanden und applaudiert; aber die Muse Wagners verhüllt ihr Antlitz und weint eine bittere und glühend heiße Träne. — Niemals hörte ich das Orchester in seinem Ensemble und Detail so brutal erklingen, aber niemand bemerkt, niemand beklagt es. Das Publikum muß in seinem Urteile sinken, sieht es fortgesetzt die Kunst mißhandeln, und es verliert den Maßstab für das Schöne.

In Gounods »Faust«, jenem »gallischen Liebesgeflüster«, wie sich dereinst Herr Hanslick schnurrigerweise auszudrücken beliebte, bemerkten wir bei Herrn Götze noch mehr als im »Lohengrin« den Mangel an Gesangskunst. Und wenn Herr Kalbeck behauptet, daß Hanslicks Feder ihre Tinte aus der Urne des Uranos schöpfe, können wir, selbst auf die Gefahr hin, Herrn Dömpke zu verletzen, der Anschauung nicht beipflichten, daß Gounods »Faust« ein gallisches Liebesgeflüster charakterisiere. Übrigens haben wir uns mit Herrn Götze zu beschäftigen, der seinem Faust einen so unwilligen und trotzigen Ton verlieh, als ob er zum Ärgsten entschlossen sei, z. B. Hanslicks Lieder aus dessen goldlockiger Jugendzeit Herrn Dömpke bis an seinen Lebensabend ununterbrochen vorzusingen. Aber wir wollen ja von Herrn Götze sprechen. Mit einem Wort: er sang den Faust »trompeterhaft«. Möge uns die Annexion dieser Stilblüte vergeben sein, die, wie Wippchen sagen würde, mir in die Feder duftet. Ihre neuliche chevalereske Anwendung macht ihr alle Ehre; dennoch aber stelle ich sie lieber dem Gärtner zurück; möge er sie ins Knopfloch sich stecken. Um übrigens auf Herrn Götze zurückzukommen, so sagte kürzlich Herr Dömpke, als er vor einigen Tagen in Gesellschaft den Konzertsaal verließ: sage mir, mit wem du umgehst, und ich will dir sagen, wer du bist. Wie Recht hatte Herr Dömpke! So auch hat Herr Götze, vergöttert von den Patriziern Kölns, die nervöse Vibration seines Gemütes, jenen Kontakt zwischen Sänger und Hörer nur in seltenen Fällen empfunden. (Eine rühmliche Ausnahme von dieser Regel machte allerdings die Art und Weise, wie Herr Götze den Walter von Stolzing in den »Meistersingern« aufgefaßt und durchgeführt hatte — eine Wahrnehmung, die uns mit ungleich größerer Freude erfüllen müßte, wenn sie nicht als Ausnahme zu gelten hätte.) Wir können ein allzugesundes, kräftiges Weib mit Wohlgefallen betrachten, aber wir lieben es nicht und sterben auch nicht dafür. Das Gesamtresultat unseres Eindruckes bleibt somit, daß die Natur Herrn Götze wohl mit einem reichen Material bedacht, die Kunst aber ihm gewöhnlich nur eine platonische Gefährtin geblieben ist. Um, wie Herr Kalbeck sagt, mit unserem vortrefflichen und allzeit brauchbaren Herrn Horwitz zu schließen,

sei hier noch bemerkt, daß Herr Sommer den Valentin gesungen hat.

Hugo Wolf.

Konzerte.

Das Konzert Alfred Grünfelds, des Bruders des bekannten Impresarios, hatte wie alljährlich seinen glänzenden Verlauf, und es ist dem trefflichen Künstler vom Herzen zu gönnen, daß seine Klaviertätigkeit entsprechend gewürdigt wird. Neuerdings zu erwähnen, daß seine Technik das höchste Ziel erreicht, hieße Eulen nach Tarnopol tragen. Alfred Grünfeld ist im besseren Sinne des Wortes ein Liebling des Publikums, kein Libertin der Gesinnungslosigkeit, kein Kompilator jener öffentlichen Geschmacksrichtungen mit seiner gesellschaftlich technisch entwickelten Bildung, die sich bis auf die Wahl seines Schneiders erstreckt. — Wie verhaßt sind mir die commis voyageur en musique, jene internationalen Bettgeher, die heute da, morgen dort auftauchen, ein wenig von allen Sprachen gekostet haben und wirklich so weit gewappnet sind, daß sie in den Redaktionen — jenen Ecksteinen der Weltgeschichte — ihren Bückling mit einem gebührend gedrechselten Wörtchen begleiten können. Was mich jedoch peinlich berührt, ist die unvermittelte Anerkennung Grünfelds von Seiten Hans von Bülows, dieses auf der Ruhmesleiter krampfhaft auf- und ablaufenden Unsterblichkeits-Clowns. Wenn Bülow, jener knurrige Landgensdarm der künstlerischen Heerstraße, plötzlich Grünfelds Preislied sang, so ist anzunehmen, daß er unter allen Umständen jemand anderen damit ärgern wollte. Bülow bleibt doch das reine Musikigelchen. Die Borsten beständig in die Höhe reckend, glaubt er, die ganze Welt müsse sich an denselben verwunden. Dem ist jedoch nicht so. Blut fließt nur bei denen, die ängstlich hintippen. Grünfeld hat wacker und fröhlich hingetippt, und richtig erließ das Igelchen ein Manifestchen, das, in Gestalt einer Friedenshenne auf dem Redaktionstisch einer deutschen Musikzeitung sich niederlassend, von dort aus Herrn Grünfeld überaus sympathisch angackerte.

Sehen wir uns doch das Programm Grünfelds an. Wohl eine

etwas gemischte Gesellschaft! Schubert und Moszkowski, Bach und Grünfeld, Beethoven und Brahms. Übrigens billigen wir dieses schillernde Wohlwollen, wodurch ein jeder Hörer sich eine Prise Befriedigung mit nach Hause nimmt, und — sei es nun durch Moszkowski oder durch Brahms oder durch Grünfeld — die harmonische oder unharmonische Seite seines Herzens vibrieren fühlt. Der Geschmack des Menschen läßt sich eben nicht eindämmen; so z. B. sagte mir kürzlich der Musikkritiker irgend einer allgemeinen Zeitung, er empfinde, höre er sich Brülls »Goldenes Kreuz« an, ein wonniges Kribbeln in seinem Blute. — Sonderbarer Schwärmer! Auch kannte ich einst einen berühmten Musikästhetiker, der ein abgesagter Feind von Käse war und anderseits sich an Brahmsscher Musik vergnügte. Ein andrer wieder, ein Musikschriftsteller, enthusiasmierte sich ausschließlich für Komponisten, welche seine Gedichte in Musik setzten. O über die Selbstliebe! Die Liebe ist eben blind. Mitunter wird sie sogar schweigsam, wie sonderbarerweise ein behäbiger Zeitgenosse frei nach Shakespeare empfand. Lieben und Schweigen, schrieb er in einer kritischen Konzertrezension seines Liebesfrühlings. — Höchst merkwürdig! — Um aber auf Grünfeld zurückzukommen, denn die Verwirrung des Geschmackes führte uns ja doch zu weit, so waren wir über die Interpretation des Präludiums von Rob. Fuchs innig erfreut. Welch ein prächtiges Musikstück! Welch gesunde, frische und erfrischende Kraft! Ein blauer Himmel Italiens lächelte auch über Moszkowskis Barcarole Nr. 1. Und erst die folgenden Barcarolen, die Grünfeld uns verschwieg, — wie gingen sie uns ab! — der Eindruck des Fuchsschen Präludiums hingegen war ein vollständiger, trotzdem er uns die Fuge schuldig geblieben. In Moszkowskis Barcarole finden wir jenen liebenswürdig tändelnden Zug, der unzweifelhaft den anderen Barcarolen in noch viel größerem Maße innewohnt. Wenn wir nicht irren, ist Rob. Fuchs' Präludium in D-dur — eine schöne und sichere Tonart, die uns den Kalauer: »E-moll und nicht wieder« nicht in den Sinn zwingt (ein Leipziger Musikkenner murmelte ihn nach dem Anhören der Brahmsschen IV. Symphonie in seinen Sozialistenbart).

Schließen wir denn mit unserer aufrichtigen Anerkennung für

Grünfelds Künstlerschaft. Daß er uns die weiteren Barcarolen Moszkowskis vorenthielt, wäre der einzige Vorwurf, den wir gegen den allbeliebten Pianisten zu erheben wagten. Möge er für die Unterlassungs-miniatur-Sünde in seinem nächsten Konzerte Absolution finden.

Hugo Wolf.

14. März 1886.

Konzerte.

Dem Wiener akademischen Wagner-Verein muß man es nachsagen, daß er es versteht, Programme zu machen. In Tendenzen großgewachsen, deren Bedeutung dem Verständnisse unserer löblichen Kritik bis auf den heutigen Tag begreiflicherweise noch ein Mysterium bleiben sollte, hat dieser auf der Höhe der Zeit künstlerisch tätige Verein bei dem besseren Teile des Publikums bereits eine Popularität erlangt, die, wie das letzte große Konzert bewiesen, einstweilen wenigstens den äußeren Erfolg seines Wirkens außer alle Frage stellt. Ein Konzert so ernsten Charakters, wie das in Rede stehende, noch dazu in der Zeit des Karnevals und nicht einmal im Abonnement gegeben, das weder unter der Firma philharmonisches noch Gesellschaftskonzert sein etwas plötzliches Zustandekommen entschuldigt, das von unseren vortrefflichen Rezensenten mit scheelen Augen angesehen, mit tauben Ohren angehört und mit schiefem Verständnisse kritisiert werden konnte und das dennoch ein zahlreiches, aufmerksames, begeistertes Publikum heranzog, ungleich verschieden von der dünkelhaften Masse in unseren Abonnementkonzerten, — diese zur freudigen Verwunderung aller ordentlichen, außerordentlichen und unordentlichen (zu denen ich gehöre) Mitglieder des Wiener akademischen Wagner-Vereines gemachte Wahrnehmung ist ein bedeutsamer Fingerzeig für denselben: aus dem engen Rahmen der internen Abende öfter, als es bisher geschehen, herauszutreten und Konzerte in großem Stile zu veranstalten. Wozu immer in den Katakomben des kleinen Musikvereinssaales zur Gemeinde sprechen? die ist hinlänglich widerstandsfähig gegen schlechte Musik, Rindfleisch

und modernen Liberalismus. Die Tendenz ihres Meisters zum Gemeingut aller zu machen, das ist die heutige Aufgabe des Wagner-Vereines. Diese Tendenz gipfelt bekanntlich in der Erhaltung und Betätigung des Bühnen-Festspielhauses in Bayreuth. In neuerer Zeit geht man noch weiter, indem Musikaufführungen veranstaltet werden, deren Erträgnis zur Bestreitung der Reisekosten nach Bayreuth und des Eintrittsgeldes in das Festspielhaus armen Musikern oder sonstigen unbemittelten Verehrern der Wagnerschen Kunst zufließen soll. Solchen Musikaufführungen konnte bisher aber immer nur ein geringer Teil von Wagner-Freunden beiwohnen, was sehr zu bedauern war, da, wie gesagt, der Wagner-Verein in der Zusammenstellung seines Programmes ungleich künstlerischer vorgeht, als jedes musikalische Institut unserer Hauptstadt. Als sich endlich die Notwendigkeit einstellte, den Bösendorfersaal gegen den kleinen Saal der Musikfreunde zu vertauschen, zeigte es sich nur zu bald, daß auch diese Operation nur ein Scheinmanöver war. Für die internen Abende hätt' es der Bösendorfersaal wohl auch noch getan. Das Bedürfnis nach einem größeren Lokale war rein äußerlicher Natur, der Verein hatte weit Größeres im Sinne. Die internen Abende hatten ihren intimen Charakter schon lange abgestreift, sie unterschieden sich in kaum wahrnehmbarer Weise von öffentlichen Konzerten. Unwillkürlich war man in eine Position gedrängt, in der man sich gefiel, ohne sich dessen recht deutlich bewußt gewesen zu sein: so gelegentlich der Trauerfeier nach Wagners Tod im großen Musikvereinssaale, so wiederum anläßlich der letzthin stattgehabten großen Musikaufführung. Muß denn der Wagner-Verein immer erst die Gelegenheit abwarten, unter diesem oder jenem Vorwand ein Konzert zu veranstalten? Bedürfen künstlerische Ereignisse, wie die großen Orchesterkonzerte des Wagner-Vereines, einer Entschuldigung oder Rechtfertigung? Und wenn dieser vortreffliche Verein künftighin anstatt der internen Abende oder neben ihnen vier große Chor- und Orchesterkonzerte zu geben beabsichtigte, was würde er wohl zu riskieren haben? Höchstens das muntere Gekläffe einiger Rezensenten. Nun, und was bedeutet das? Wer nur eine Unze Hirn besitzt, der ist sicherlich klug genug, dieselbe nicht an der

Meinung eines Rezensenten verlieren zu wollen. — Man konnte letzthin die Erfahrung machen, daß das musikalische Publikum Wiens nicht so verdorben ist, als man bei inniger Bekanntschaft mit den Besuchern der philharmonischen Konzerte und des Operntheaters dies anzunehmen versucht ist. Die Zuhörer des Wagner-Vereinskonzertes zeigten eine Aufmerksamkeit, ein Verständnis, einen Enthusiasmus für die vorgeführten Produktionen, wie man dergleichen nur an Einzelnen zu bemerken gewohnt ist. Ein Publikum, dem es nur um Musik zu tun ist, das Herz und Geist an derselben erquicken will und den Kuckuck danach frägt, ob ein Wagner-Vereinskonzert zum guten oder schlechten Ton gehört, ein solches Publikum wird gewiß jede künftige Musikaufführung des Wagner-Vereines freudigst begrüßen. An Besuchern dürfte es dem projektierten Unternehmen wohl nicht fehlen, und da bekanntlich Geld ein mächtiges Zaubermittel ist, wird sich auch ein tüchtiges Orchester zusammentrommeln lassen. Doch hierüber ein andermal. — Das Programm des Konzertes umfaßte nur Werke von Richard Wagner. Dem pompösen Kaisermarsche, dessen sieghafte Klänge den Abend einleiteten, folgte das Vorspiel aus der »Götterdämmerung« unter Beteiligung der Frau Wilt und des Herrn Winkelmann. Frau Wilt entsprach nicht ganz den gehegten Erwartungen. Ihrem Vortrage, korrekt in musikalischer Hinsicht, fehlte zu sehr der dramatische Impuls. Hierdurch ging manche bedeutsame Stelle verloren, wenn sie auch rein musikalisch einen beredten Interpreten in ihr fand. Frau Wilt hat sich bisher den Wagnerschen Rollen allzufern gehalten, und es ist daher nicht zu verwundern, wenn sie auf dem ungewohnten Terrain mehr als wünschenswert gestrauchelt. Eine vollkommene Leistung sowohl von seiten der Solisten (von Reichenberg, Winkelmann) als des Chores und Orchesters war die Wiedergabe der Gralsfeier aus dem 1. Akte des »Parsifal«. Hiermit hätte eigentlich das Konzert schließen sollen. Es folgte aber noch die Schlußszene aus der »Götterdämmerung« von dem Auftreten Brünnhildens angefangen. Das über die Leistung der Frau Wilt Erwähnte kann nur hier wiederholt werden. Das Orchester unter Hans Richters Leitung bildete jedoch den Glanzpunkt dieses Abends. So plastisch hat

sich uns das Schlußbild der Götterdämmerung nie entrollt, als in dieser jüngsten Orchesterleistung. Die Wirkung war eine zermalmende und zugleich erhebende.

Hugo Wolf.

21. März 1886.

»Fausts Verdammung«.

(Dramatische Legende in vier Abteilungen von Hector Berlioz.)

Unter den mannigfachen Faustmusiken nimmt Berlioz' »La Damnation de Faust« nebst der Wagnerschen Faust-Ouvertüre und der Lisztschen Faust-Symphonie unstreitig die hervorragendste Stelle ein. Freilich, ein organisches, nach Form und Inhalt kongruentes Kunstwerk, wie die beiden Kompositionen Wagners und Liszts, vermochte Berlioz nicht zu schaffen. Sein Faust ist ein fragmentarisches Mosaik, ein planloser Bau, voll der schönsten Details, aber ohne ein bewußtes Ziel. Die Faustidee, in ihren rein menschlichen Zügen ein unerschöpflicher Born für künstlerische Ideale, löst sich bei Berlioz in ein müßiges Spiel willkürlicher Phantastereien auf, die an sich zwar bewundernswert und genial, die Einheit der dichterischen Intention zersplittern und einen vollen Genuß an der Totalität des Werkes nicht aufkommen lassen. Dieser Vorwurf trifft auch den Schumannschen Faust. Die innere Haltlosigkeit ist beiden gemein; und schmiegt sich der Schumannsche Faust mit größerer Feinfühligkeit an das Goethesche Vorbild, so überragt ihn dafür das Berliozsche Werk an musikalischem Gehalt. Wie man aber auch über die Auffassung Berlioz', die Faustidee betreffend, denken möge, eines bleibt sicher, daß fast jede Nummer in diesem Werke unsere glühendste Bewunderung herausfordert. Sehen wir uns dieses merkwürdige Opus genauer an.

Die Einleitung versetzt — seltsam genug — Faust in eine Ebene Ungarns. Diese Wunderlichkeit zu rechtfertigen, äußert sich Berlioz im Vorwort der »Damnation de Faust«, wie folgt: »Weshalb, fragen einige, läßt der Verfasser seinen Helden im ersten Teile durch Ungarn ziehen? Ganz einfach deshalb, weil er ein Tonstück zu Gehör bringen wollte, dem ein magyarisches Thema

zugrunde liegt. Dies gesteht er ganz offen ein. Er würde seinen Helden ohne weiteres überall sonst wohin geführt haben, wenn er hierzu durch das geringste musikalische Motiv veranlaßt gewesen wäre. Hat nicht Goethe selbst im zweiten Teile seinen Faust nach Sparta, in des Menelaus Palast geführt?« Nun, die Berufung auf Goethes »eigenmächtiges« Verfahren ist doch wahrlich naiv. Offenbar fehlte Berlioz für die tief innerliche Symbolik der klassischen Walpurgisnacht und des Liebesbundes zwischen Faust und Helena das richtige Verständnis. Anderseits aber spricht das unumwundene Bekenntnis Berlioz', seinen Helden einem musikalischen Motiv zu Liebe an jeden beliebigen Ort zu versetzen, nicht sehr zum Vorteil seiner dramatischen Absichten mit dem »Faust«. Die Idee einer »Symphonie descriptive« hat ihn jedenfalls lebhafter beschäftigt, als die einer »großen Oper«, wie denn auch die Légende dramatique, trotz der äußerlich dramatischen Form, mit einer »Symphonie descriptive« mehr Ähnlichkeit aufweist, als mit einer Oper. Doch kehren wir zum musikalischen Teil des Werkes zurück. — Ein wunderbar stimmungsvoller Instrumentalsatz (Introduktion) schildert das geheimnisvolle Regen und Quillen der wiedererwachenden Natur: »Vom Eise befreit sind Strom und Bäche durch des Frühlings holden, belebenden Blick«. — Fragmente des ungarischen Marsches und des Bauerntanzes blitzen auf in dem duftigen Gewebe der orchestralen Frühlingshymne. Alsbald ertönt auch die derbe Weise des Bauerngesanges »Der Schäfer putzte sich zum Tanz«, ein Stück voll Leben, Frische und Übermut. — Hörner und Trompetenfanfaren. Das ungarische Heer zieht über die Bühne unter den Klängen des Rakoczy-Marsches. Die Verarbeitung der Motive dieses Marsches ist nicht minder bewunderungswürdig, als die Instrumentation desselben. Das Publikum verlangte die Wiederholung, aber der Dirigent schritt ohne aufzuhalten zum Beginne des zweiten Teiles. — Ein gramvoll düsteres Motiv, das in kontrapunktlichen Verschlingungen in immer höheren Lagen sich wiederholt und so recht die Worte des Mephistopheles herausfordert: »Hör auf mit deinem Gram zu spielen, der wie ein Geier dir am Leben frißt«, kündigt Faust im Studierzimmer an. Die gänzliche Verödung in Fausts Innerem,

sein Unmut, seine Lebensmüdigkeit finden in diesem Stücke ihre ergreifende Sprache. Wundervolle Schönheiten enthält die an Fausts Monolog anschließende Osterhymne, namentlich gegen den Schluß hin. Ein kurzes, ausdrucksvolles Rezitativ leitet über zu den Worten: »Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder«. — Ein schriller Akkord — und Mephistopheles steht vor Faust, gleich bereit, ihm zu helfen. So schnell geht diese Szene vorüber, daß Mephisto gar nicht Zeit gewinnt, den erwarteten Kontrakt zu schließen. Sie fahren ab, direkt in Auerbachs Keller. Dort geht es nicht wenig lustig her. Berlioz hat sich den zarten Wink Siebels: »Mit offener Brust singt Runda, sauft und schreit!« nicht entgehen lassen. Die tolle Weise der Zechenden läßt keinen Zweifel über ihre Verfassung aufkommen. Und nun das Lied von der Ratte! Welch' ein origineller, taumelnder Rhythmus! nur ein Betrunkener kann solche Weisen anstimmen. Zum Schlusse wird der toten Ratte noch ein Requiem gesungen, und über das Amen eine Fuge intoniert. In seinem Buche »Musikalische Grotesken« schildert Berlioz in launiger Weise ein Intermezzo, das auf jene Fuge Bezug nimmt. Unter der Überschrift: »Ist das Spott?« erzählt er:

»Ich hatte eben im Dresdener Theater die zweite Aufführung meiner Legende »Fausts Verdammnis« geleitet. Im zweiten Akte, in der Szene in Auerbachs Keller, rufen die betrunkenen Studenten nach dem Liede von der Ratte im Chor: Amen! — »Eine Fuge über das Amen!« sagt Brander. — »Eine Fuge mit Choral! Laßt uns ein recht gelehrtes Stück anstimmen!«

Darauf nehmen sie in einem langsameren Tempo das Thema aus dem Liede von der toten Ratte von neuem auf und machen daraus eine ordentliche, durchaus regelrechte Fuge, wo der Chor teils a, a, a, a, teils rasch das ganze Wort Amen, Amen, Amen singt unter Begleitung von Tuba, Ophikleide, Fagotten und Kontrabässen. Diese Fuge ist nach den strengsten Regeln des Kontrapunktes verfaßt und trotz der unsinnigen Roheit ihres Stils und des absichtlichen gotteslästerlichen Widerspruches zwischen dem Charakter der Musik und der Bedeutung des Wortes Amen empfindet es das Publikum nicht, weil die Anwendung dieses schreck-

lichen Zerrbildes einmal in allen Schulen eingeführt ist; deswegen erlangt die harmonische Wirkung, welche aus dem Notengewebe in dieser Szene entsteht, jedesmal Beifall.

Nach dem Orgelpunkt und der Schlußkadenz der Fuge tritt Mephistopheles vor und spricht: »Bei Gott, Ihr Herr'n! eure Fug ist erbaulich und wahrlich dünkt man schier sich an heiligem Ort. Erlaubt mir die Belobung: ein grundgelehrter Stil! ein schöner frommer Sinn! Treffendern Ausdruck wüßt ich nicht für jene Andachtsfülle, wie sie am Schlusse der Gebete in ein Wort zusammendrängt die Kirche.«

In einem der Zwischenakte suchte mich ein Musikfreund auf. Dies Rezitativ hatte ihn ohne Zweifel bedenklich gemacht, denn mit schüchternem Lächeln redete er mich an:

— »Ihre Fuge über das Amen ist doch eine Satyre, nicht wahr?

— Ach! mein Herr ich fürchte es!

Er war dessen nicht sicher! ! !«

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Von köstlichem, unnachahmlichem Humor ist das Lied Mephistopheles': »Es war einmal ein König«. Berlioz' Melodien sind eben keine Bänkelgesänge, und kommt es daher vor, daß in dem schönen Handwerk des Rezensierens ergraute Männer noch heutigen Tages darüber bedenklich die Köpfe schütteln. Ich, der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe, »die blutige Geißel des Kritikers« seit einiger Zeit schwingend, gestehe ganz offen, daß mir die Melodien Berlioz' ganz ausnehmend gefallen, selbst auf die Gefahr hin, von meinen illustren Kollegen für einen Schänder ihres edlen Handwerkes angesehen zu werden. Das »Lied vom Floh« ist sogar ein spezieller Liebling meines demoralisierten Geschmackes und kann ich es mir nicht genug vorträllern. Doch zur Sache! Faust, des lärmenden Treibens überdrüssig, verlangt nach anderen Genüssen. Mephistopheles versenkt ihn an den Ufern der Elbe in Schlaf. Sylphen und Gnomen singen Faust das Schlummerlied. Dieser Chorgesang mit dem daran schließenden Sylphentanz bilden den Glanzpunkt des Werkes. Die berückende Schönheit in der Behandlung der Singstimmen und des Orchesters ent-

zieht sich jeder Beschreibung. Wer es nicht gehört hat, ist zu bedauern. Faust erwacht aus dem seligen Liebestraum. Er hat von Margarete geträumt. Er will sie sehen; Mephistopheles verspricht ihm, behilflich zu sein. Die Szene verändert sich. Soldaten nahen sich und stimmen den kräftig gehaltenen Chor »Burgen mit hohen Mauern und Zinnen« an. Ein ausgelassen lustiger Studentenchor unterbricht ihren Gesang, um hierauf sich mit dem letzteren zu vereinen. Die strenge Durchführung der zu gleicher Zeit gesungenen Chöre ist ein kontrapunktisches Meisterstück. Berlioz wendet diese Art des Kontrapunktes mit Vorliebe an, in der »Cellini-Ouvertüre«, in »Romeo und Juliette« (Fest bei Capulett), ja selbst in Gesangstücken, wie in der »Captive«. Zapfenstreich. Die Menge entfernt sich. Faust im Zimmer Gretchens. Eine Szene voll süßen Friedens und innerer Glückseligkeit. Mephistopheles benachrichtigt Faust von dem Herannahen Margaretens. Sie entfernen sich. Folgt nach dem Rezitativ »Es ist so schwül, so dumpfig hie« — das Lied: »Es war ein König in Thule«, mit obligater Viola. Es liegt ein ganz eigener Stimmungszauber in dieser Komposition, dem man sich nicht entziehen kann, selbst wenn man sich — aus triftigen Gründen — dagegen wehren wollte. Das zeugt für das Geniale der Berliozschen Kompositionen. Sie gefallen nicht sogleich, oft wirken sie sogar abstoßend; beschäftigt man sich aber mit ihnen, studiert man sie, geht man ein auf die Eigentümlichkeiten ihres Charakters, dann erschließen sie dem Eindringenden ihr Zauberreich und üben ihre magnetische Kraft aus. Margarete um so gewisser zu betören, beschwört Mephistopheles die Irrlichter. Der Reigen, den diese Kobolde nun tanzen, gehört zu den köstlichsten Eingebungen Berlioz'; und nun die darauffolgende Serenade des Mephistopheles! Ein wahres Teufelsstück.

Auffallend schwach hingegen ist das darauffolgende Duett zwischen Faust und Margarete; völlig unwürdig eines Berlioz'. Das Erscheinen des Mephistopheles verwischt zwar bald den unerquicklichen Eindruck, aber erst mit dem Eintritte des Chores: »Holà, mère Oppenheim!« (die französierte Frau Marthe Schwertlein) schwingt sich die Musik zu einer Bedeutung auf, an welcher

wir den Komponisten des »Benvenuto Cellini« wieder erkennen. — Vierter Teil. Gretchen allein. Eine schwermütige Melodie, von dem englischen Horn getragen, bildet das Ritornell der Romanze »Meine Ruh ist hin«. Dieses Schmachten, Sehnen, Hoffen, diese Ergebung, diese Tränen und Seufzer, diese stummen Klagen eines zärtlichen Herzens, diese sanfte Melancholie, diese engelhafte Milde, nie sind sie rührender geschildert worden, als in dieser aus dem tiefsten Herzen strömenden Melodie. Eine innigere und dabei so einfache Weise hat Berlioz weder vor-, noch nachher geschrieben. Ein Gott hat sie ihm eingegeben, die Menschen damit zu beglücken. — Neben diesem Ritornell verschwindet geradezu die Romanze, die uns nur dann, wenn das englische Horn die elegische Weise wiederholt, recht eigentlich bezaubert. Vergebens erwartet Gretchen ihren Freund. Mit ihrem letzten Seufzer erstirbt auch das Ritornell. Tiefe Stille. — Die nächste Nummer, Beschwörung der Natur, gehört zu dem durchweg Erhabenen in der Musik. Es weht darin wie Flügelschlag ahnungsvoller Geschicke; es ist, als ob der Geist Gottes im ewigen Raum zu uns spreche. Es ist ein grandioses Tonstück. Mephistopheles stellt sich ein und unterrichtet Faust von Gretchens Not. Faust fordert seinen Beistand. Mephistopheles willigt ein, wenn Faust sich ihm verschreiben wolle. Der Pakt wird geschlossen, die schwarzen Pferde stehen bereit, auf! fort! schnell wie der Wind. Aber nicht in Gretchens Kerker geleitet ihn Mephisto, er führt ihn der Hölle entgegen. In der gespenstischen Höllenfahrt und dem darauffolgenden Pandämonium feiert das Orchester seine Orgien. Hier ist das Groteske ebenso gewaltig, als das Gewaltige grotesk. Alles gigantisch, zyklopisch, ins Maßlose, Ungeheuerliche hinübergreifend. Ein höllischer Chor begrüßt Mephistopheles in seinem Reiche. Es berührt wie wahnsinniges Gewieher und Zähnefletschen — gräßlich aber auch großartig. Der Hölle Mund verstummt, und man hört nur das Brodeln unterirdischer Flammen. Ein ersticktes Wehe dringt noch aus der Tiefe hervor. Dann lautlose Stille. Fausts Verdammung hat sich vollzogen. — Die Tore des Himmels öffnen sich. Seraphim umschweben, Hosanna singend, anbetend den Herrn. Margarete geht unter himmlisch tönenden Klängen, die

gleich duftenden Weihrauchwolken emporschweben, in das Reich der Seligen ein.

Die Aufführung war bis auf wenige Einzelheiten eine befriedigende. Bei der geringen Anzahl Proben muß es wahrlich als ein Wunder bezeichnet werden, daß die Aufführung überhaupt zustande gebracht wurde. Kapellmeister Hans Richter hat hierdurch neuerdings Beweise von seiner eminenten Tätigkeit abgegeben. Sehr gut sang Frau Papier die Margarete. Ein dankenswerter Mephistopheles war Herr Hill; ein bißchen schwerfällig, namentlich in den Liedern, aber immerhin sehr, sehr achtungswert. Im Jahre 1866 mag Herr Walter einen guten Faust abgegeben haben. Heute sind wir anderer Meinung. Herr Nigg hat seine bescheidene Rolle bescheiden genug gesungen.

Es scheint, als wolle man in neuester Zeit das Unrecht sühnen, das von seiten der Dirigenten und des Publikums — denn die Kritik ist unverbesserlich — an Berlioz begangen worden. Die in kurzen Zwischenräumen Schlag auf Schlag stattgehabten Aufführungen des Requiems, des Tedeums, der Wiederholung der Symphonie phantastique, Romeo et Juliettes, der Ouvertüre zu Benvenuto Cellini, endlich nun der Damnation de Faust bilden gewissermaßen ein Unterpfand für ein in Zukunft kräftiges Gedeihen, für eine edle Popularität der Berliozschen Werke in unserer Stadt, die ja schon zu Lebzeiten des großen Komponisten seinem Schaffen die wärmsten Sympathien entgegenbrachte. Auch diesmal war der Erfolg ein vollständiger. Der Beifall, der doch nur dem Werke gelten konnte, war enthusiastisch. Das wäre ein schöner Triumph für das Werk, wenn noch in dieser Saison eine Wiederholung desselben zur Aufführung käme. Der Erfolg kann nicht ausbleiben.

Hugo Wolf.

28. März 1886.

Oper und Konzerte.

Seit einem vollen Monate wurde in unserem Operntheater kein Werk von Richard Wagner aufgeführt, dafür aber steigt

»Der Trompeter von Säkkingen« stolz und stattlich dreimal in der Woche über die Bretter unserer Opernbühne. Wer weiß, wie lange dieser Zustand noch gedauert hätte, wenn nicht durch das plötzlich erfolgte Gastspiel des Fräuleins Schöller vom königlich bayrischen Hoftheater eine vorläufige Unterbrechung dieses musikalischen Sanskulottismus eingetreten wäre. Frl. Schöller besitzt so ziemlich alles Nötige, die Rolle der Elsa gut vorzustellen, eine zarte Gestalt, ein sanftes Auge, weiche Linien in der Haltung, eine frische, reine Stimme mit besonders gut ausgebildeter Höhe, ein schönes Piano, schlichten Vortrag und natürliches Spiel. So ausgerüstet konnte Frl. Schöller nicht verfehlen, das Publikum mit warmer Sympathie für ihre Leistung zu erfüllen. — Die Vorstellung ließ manches zu wünschen übrig. Herr Walter, der für den plötzlich erkrankten Herrn Müller den Lohengrin gesungen, erhöhte um nichts den Reiz dieses Opernabends. Hingegen konstatieren wir mit vielem Vergnügen, daß Herr Rokitansky mit Ernst und Eifer des König Heinrichs sich annahm und wirklich nahe daran war, sich an dieser Rolle zu begeistern.

Anton Bruckners Symphonie in E-dur wurde, nachdem selbe in verschiedenen Städten Deutschlands (München, Leipzig, Hamburg, Hannover) ihren triumphierenden Einzug gehalten, nun auch in Wien zu Gehör gebracht. Die uralte, schmerzliche Erfahrung, daß der Prophet im Vaterlande nichts gilt, blieb auch Bruckner nicht erspart. Durch Jahrzehnte vergebens gegen den Unverstand und die Gehässigkeit der Kritik ankämpfend, abgewiesen von den Konzertinstituten, von Neid und Mißgunst verfolgt, ward er ein alter Mann, als ihm Fortuna die Stirne küßte, und die undankbare Welt den Lorbeer auf das Haupt drückte. So schlimm als Bruckner erging es nicht einmal Berlioz, der, wenn auch von seinem Vaterlande verleugnet, doch im Auslande, und zwar in der Vollkraft seines Lebens und Schaffens, Erfolge zu verzeichnen hatte, die wohl imstande waren, ihn über sein Mißgeschick in Paris zu trösten. Aber Bruckner gegenüber öffneten sich nur sehr spät die Pforten der Konzertsäle im Auslande, und die vorübergehende Aufmerksamkeit, die bei uns unter Herbecks Wirksamkeit seinem Schaffen zugewendet wurde, war nicht ernst

und gründlich genug, seinen vollen Wert im gebührenden Lichte zu zeigen. Erst in neuester Zeit trat, Dank den Bemühungen einiger jüngerer Musiker und des akademischen Wagnervereines, ein günstiger Umschwung in der öffentlichen Anerkennung der Werke Bruckners ein. Sein Tedeum wurde in den Gesellschaftskonzerten beifällig zur Aufführung gebracht, und verflossenen Sonntag nun auch die in Deutschland mit Jubel begrüßte siebente Symphonie in E-dur. Das Eis der strengen Zurückhaltung von seiten unserer Orchestervereine war gebrochen. Den großartigen Erfolgen des heimischen Komponisten im Auslande konnte man nicht mehr mit dem Gleichmute zusehen, der bisher von unseren Philharmonikern dem Schaffen Bruckners gegenüber in ausgiebigster Weise beobachtet wurde. »Auch wir Tonangebende in Wien wissen den Mann zu schätzen, der die siebente Symphonie geschrieben; er soll von uns aufgeführt werden, ob nun Kritik oder Publikum damit einverstanden sind oder nicht, denn Bruckner ist ein genialer Kopf und seine Musik schön und edel«. Dies mochten sich wohl die Herren Philharmoniker gesagt haben, als sie an die Ausführung der Symphonie gingen. Recht schön in der Tat, recht lobenswert. Aber meine Herren, Sie kommen ein bißchen spät zu dieser Einsicht, und wir wagen sogar an ihrer vortrefflichen Gesinnung, welche sich übrigens trotz alledem ganz gut in so vortreffliche Worte kleiden läßt, ein bißchen zu zweifeln. Oder sollten Sie wirklich nur deshalb, weil die Symphonie Ihnen und nicht, wie ich glaube, weil sie im Auslande gefiel, derselben die Ehre erwiesen haben, die auserlesenen Programme Ihrer Konzerte zu schmücken? Wie dem nun sei, genug, die Symphonie wurde aufgeführt. Der Erfolg war ein vollständiger, das Publikum hingerissen, der Beifall betäubend. Die Philharmoniker aber mögen bedenken, daß noch ein halb Dutzend Brucknerscher Symphonien, im Pulte liegend, ihrer Aufführung harren, und daß unter diesen selbst eine minder bedeutende, als die in E-dur, noch immer ein Cimborasso ist gegen die Maulwurfshügel der Brahmsschen Symphonien.

Das Konzert des Sängers Jean Lassalle, der sich als Rigoletto und Tell in unserem Opernhause bereits vorteilhaft eingeführt, zeichnete sich durch ein sehr ödes Programm aus. Zwei

große Arien von Massenet und diverse Lieder von Gounod sind eine grausame Zumutung für einen musikalischen Menschen. Herrn Lassalles Vortrag gefiel uns jedenfalls besser, als die Kompositionen. Die Arien sang er mit viel theatralischer Emphase, die Lieder, namentlich »Le soir« und »Medjie«, mit Geschmack und Anstand. — Teilnehmend an diesem Konzerte erfreute Herr Ferdinand Hellmesberger durch den feinfühligen Vortrag einer Romanze von Pergolese und kurzweilte Herr Brüll durch die Interpretation einiger Klavierstücke von Schumann, Chopin und solcher eigener Komposition. An diesen letzteren gefiel mir hauptsächlich das Eine, daß ich sie ganz überhört hatte. Welch ein liebenswürdiger Komponist ist doch Herr Brüll, daß er sein Publikum nicht zum Hören zwingt. Wie bewundere ich ihn. — Er wird Schule machen!

Aber noch ein zweiter Bariton, der aber auch ein erster ist, und zwar erster Bariton in den Lamoureux-Konzerten in Paris, weilt gegenwärtig unter uns. Herr Emile Blauwaert gab letzthin ein Konzert im Bösendorfersaale, das leider ziemlich schlecht besucht war. Das »leider« betrifft nicht den Konzertgeber, sondern das abwesende Publikum, dem durch sein Ausbleiben Genüsse seltenster Art entgangen sind. Herr Blauwaert, der schon einen vollen Monat hier weilt in der Absicht, zu konzertieren, ist gleichwohl und trotz seines Renommees, dessen er sich beim Pariser und Brüsseler Publikum erfreut, eine ziemlich unbekannte Erscheinung hier geblieben. Es scheint, daß Herr Blauwaert nur ein schlechter Trommelschläger (denn Klimpern gehört zum Handwerk) ist, sonst hätte er, mit Kunst und Grazie dieses schöne Instrument bearbeitend, seinem Zeitungspapierfelle leicht ein wohlwollend weithallendes Grunzen entlocken können, das in dem Herzen des Publikums schnell ein sympathisches Echo gefunden und dem Saal ein freundlicheres Ansehen gegeben hätte. — Um auf die Leistungen des Konzertgebers überzugehen, sei vor allem seiner Vielseitigkeit in der stilvollen Auffassung und Wiedergabe von Tonstücken heterogensten Charakters rühmlichst gedacht. Herr Blauwaert traf in der Serenade des Mephistopheles aus »Fausts Verdammung« von Berlioz den diabolischen Ausdruck ebenso

meisterhaft, als den schlichten kindlichen Volkston in den vlämischen Liedern, die Deklamation in der Ansprache Hans Sachsens am Schlusse des dritten Aktes der »Meistersinger« ebenso ausdrucksvoll, als das rein Gesangliche in der Arie von Sebastian Bach. Bewundernswert ist die Akkuratesse, die scharfe Rhythmisierung, die Lebendigkeit des Ausdruckes in dem Vortrage Blauwaerts. In diesem Sinne sang er vor allem die Serenade des Mephistopheles mit einer Vollendung, von der ein deutscher Sänger wohl schwerlich eine Ahnung hat. Herr Hill, einen so vortrefflichen Mephistopheles er gelegentlich der Aufführung von »Fausts Verdammung« auch abgegeben, hätte gut getan, von Blauwaert ein Rezept sich verschreiben zu lassen, wie die Serenade des Mephistopheles zu singen sei. — Möge sich Herr Blauwaert entschließen, ein zweites Konzert zu geben. Der einstimmige Beifall, den in seinem ersten Konzerte das Publikum dem Künstler in enthusiastischer Weise gezollt, könnte ihn hiezu schon ermuntern.

Hugo Wolf.

11. April 1886.

Konzerte.

»Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen, und jeder geht zufrieden aus dem Haus«. Die Gesellschaft der Musikfreunde mochte wohl instinktiv der loyalen Gesinnung des Theaterdirektors ihr Ohr geliehen haben, als das Programm zu ihrem vierten und letzten ordentlichen Konzerte festgestellt wurde. Es war ein Ragout, ganz so zusammengewürfelt, wie die Geschmacksrichtung unseres Publikums. Da war eine Symphonie von Haydn für jene Spezies gutmütiger Pensionisten, die über jeden Pfiff der Lokomotive, über jede neukonstruierte Kaffeemaschine, über die Schopenhauersche Philosophie, über Liebigs Fleischextrakt, über das musikalische Drama usw. in die tiefste Trauer versinken und beständig mit dem Kopfe wackeln. Diese Leute sind liebenswürdig, gastfreundlich und ungemein mitteilsam. Sie reden gern von der guten, alten, schönen Zeit. Ihr Lieblingskomponist ist Haydn. — Dann folgte ein für Doppelchor komponierter Psalm von Robert

Franz [— —]. Die Rhapsodie für Alt, Männerchor und Orchester von Brahms dürfte die Korybanten dieses Musikgötzen kaum in die übliche Ekstase versetzt haben, da diese Komposition noch nicht auf dem Gefrierpunkt der Phantasie und Empfindung angelangt ist, wie die neuesten Werke dieses fleißigen Komponisten. Die Rhapsodie zählte zu dem Besten, was wir von Brahms besitzen. Diesem Stücke merkt man noch nicht die Absicht an, »ernste« Musik sein zu wollen. Der klassische Faltenwurf der Toga, wie er um das bröckelige Ideengerippe seiner Symphonien schlottert, dieser Schneiderkunstgriff kommt bei der Rhapsodie noch nicht in Anwendung. Die Gedanken darin brauchen sich nicht hinter einer Maske zu verbergen, nicht die Neugierde zu reizen, die in solchen Fällen natürlich nie gestillt wird. Entweder sie sind da, oder sie sind es nicht, denn in der Kunst heißt es allsogleich Farbe bekennen. Brahms hat dies in seiner Rhapsodie, wenn auch zögernd getan. Da mir dieses Tonstück nun einmal gefällt, tut es mir wirklich leid, meinen Panegyrikus zum Lobe Brahms' nicht so hoch stimmen zu können, wie Eduard Hanslick, der gefällige Kritiker und glühende Bewunderer seines Freundes Johannes getan hat, in einer enthusiastischen Rezension über desselben vierte Symphonie, wo er, in besonders euphemistischen Sinne, den Grundcharakter des betreffenden Werkes in einem »ans Herbe streifenden Frost« erkennen zu müssen glaubte, — ein Urteil, das wir herzlich gerne unterschreiben und das wahrlich keine Berichtigung, selbst nicht einer fingierten, bedurft hätte. — Ob die Verehrer Robert Schumanns den musikalischen Ballast des »Schiffleins« (Chor mit Sopransolo, Flöte und Waldhorn) nicht zu leicht fanden? Mir wenigstens schien es so. Schumann hat doch so wunderschöne Chorsachen geschrieben; warum gerade das Schlechte wählen? — Endlich war auch dem Geschmacke der Vereinsmeier Rechnung getragen und steht zu hoffen, daß »Das Fischermädchen« von Herbeck, ein anspruchsloses Liedertafelprodukt, diesen biederen Seelen gefallen hat. — Nicht gar anregend gestaltete sich bisher der Verlauf des Konzertes; aber, »Ende gut, Alles gut«. Liszts zweite ungarische Rhapsodie (Joachim gewidmet) entschädigte uns hinlänglich für die vorher-

gegangenen Leiden. Weg war alle Langeweile und Schläfrigkeit, sobald die wilden Phantasien, die kecken Rhythmen, die seltsamen Naturlaute der heimatlosen Zigeunerweisen ans Ohr schlugen. Die Rhapsodie ist nur eine Skizze, aber an diesen flüchtigen Federzügen erkennt man die Hand des Meisters. Dem betäubenden Zauber dieser Töne wird man sich nicht leicht entziehen können und nun gar, wenn Liszt ihm Farbe und Form verleiht! Mit Recht wendet Kapellmeister Hans Richter, der, nebenbei bemerkt, im tempo rubato der Rhapsodie eine Feinfühligkeit bewiesen, die ohnegleichen dastehen dürfte, — dieser Gattung des Lisztschen Schaffens seine besondere Aufmerksamkeit zu. Die Rhapsodien bilden gewissermaßen die Vorhölle zum Himmel der symphonischen Dichtungen. Indem Herr Richter den Sinn des Publikums für die Werke eines Künstlers, der von unserer Kritik in ebenso dummer, als pöbelhaft roher Weise beschimpft wird, zu erwecken, seine Sympathien zu gewinnen, seinem immer noch gehegten Vorurteil die Spitze abzubrechen sucht, so ist er ganz gewiß auf dem richtigen Wege, sein schönes Ziel zu erreichen, wenn er einstweilen fortfährt, dem Publikum Werke, wie die ungarischen Rhapsodien, vorzuführen. — Möge er sich hierin nur nicht durch das Gebelfer der feindlich gesinnten Rezensenten irremachen lassen.

Hugo Wolf.

18. April 1886.

Zwei Meyerbeersche Opern nacheinander! Warum nicht gleich ein Meyerbeerzyklus oder eine Exzelsiorwoche oder eine Trompeter von Säkkingen-Olympiade? Dergleichen kann doch unserem Operntheater die künstlerische Würde nicht verbieten, da diesem Institute alles, nur nicht das Geld, Chimäre geworden ist. Es wird soviel von dem Kunstsinne des jetzigen Generalintendanten gesprochen; mag sein, daß etwas Wahres daran ist; in dem Repertoire des Operntheaters manifestiert sich derselbe jedenfalls nicht.

In der letzthin stattgehabten Vorstellung der »Afrikanerin« gab Frl. Tischler die Selika. Diese Rolle stellt bedeutende An-

forderungen an die Sängerin sowohl, als an die Schauspielerin. Frl. Tischler wußte sich mit beiden Teilen aufs beste abzufinden. Der Totaleindruck ihrer Leistung war ein vorwiegend günstiger. Sehr schön sang sie die Schlummerarie zu Beginn des zweiten Aktes; namentlich die hohen Töne waren es, wodurch Frl. Tischler das Publikum zu spontanen Beifallsbezeugungen veranlaßte. Auch ihre Koloratur ist bemerkenswert. — Tags darauf trat Herr Mierzwinski als Raoul in den »Hugenotten« auf. Ob Herr Mierzwinski den Propheten oder den Arnold im »Tell« oder den Raoul gibt, das bleibt sich ganz gleich. Um seine hohen Brusttöne anzubringen, findet sich in allen diesen Opern Gelegenheit genug, und das ist die Hauptsache. Seine Auffassung und sein Spiel sind nicht der Rede wert. Die Töne in der hohen und höchsten Lage haben noch nichts von ihrem Glanze eingebüßt. In der Romanze (3. Akt) schlug Mierzwinski mit Leichtigkeit den Triller von a nach b und schwang sich mit einer Nonchalance zu einem schmetternden c auf, als wär's nur so 'ne Lumperei, was es schließlich, von einem anderen und noch höheren Standpunkte, als von c aus betrachtet, auch ist. Die Besetzung der übrigen Rollen war die seit einiger Zeit übliche, mit Ausnahme des Pagen, den diesmal nicht Frau von Naday, sondern Frl. Bayer sang, eine dankenswerte Änderung, die schon längst hätte vorgenommen werden können.

Das Konzert des Tenoristen Darewski hat glücklicherweise einen friedlichen Verlauf genommen, obwohl das Gegenteil davon leicht hätte stattfinden können. Die Sache verhielt sich nämlich so. Um der improvisierten Bühne für die Produktionen der Opernschule des Konservatoriums Platz zu machen, mußte eine beträchtliche Anzahl Sitzreihen aus dem Saale entfernt werden. Anstatt der üblichen 22 Bänke waren nur 15 vorhanden, Karten aber wurden für 22 ausgegeben. Wer also, wie ich und mancher andere ehrenwerte Homunkulus, mit einer idealen Sitzanweisung in der 16. Reihe den Saal betrat, dem blieb die Wahl nur zwischen einem Stehplatze oder der Annexion eines beliebigen vorhandenen Sitzes. Ich habe aus praktischen Gründen mich für das letztere entschieden und nicht die geringsten Gewissensbisse empfunden über die

Kaltblütigkeit, mit der ich fremdes Territorium besetzt hielt. Aber gut ist es doch, daß Herrn Darewskis europäischer Ruf nicht bis über den Äquator (!) hinausreichte und die vorhandenen Sitzreihen eine genügende Anzahl repräsentieren, um den sanften Andrang des Publikums auszuhalten, da sonst eine Katastrophe, deren Tragweite ein gutes Stück über die 15. Bank hinaus, bis vor die Saaltür, ja sogar die Treppe hinunter hätte reichen können, unfehlbar gewesen wäre. Gut war es auch, daß unter den anwesenden Shyloks keiner auf seinem Schein bestand, und jedermann es für ratsamer hielt, den beredten Vorstellungen der verständigen Billetteurs das Ohr zu öffnen, als blindwütend auf seinen rechtmäßigen Sitz loszusteuern. Man nahm die Konfusion von der heiteren Seite und ebenso auch die Produktionen des Konzertgebers. Ich weiß nicht sicher, ob Herr Darewski mit Absicht oder unabsichtlich der großen Arie des Eleazar im vierten Akt der »Jüdin« einen so komischen Anstrich gegeben, aber mir schien es, als wolle er dieselbe parodieren. Hatte der Sänger dies wirklich bezweckt, so ist seine Absicht allerdings zu tadeln, die Ausführung aber zu loben, da er ein unbestritten parodistisches Talent besitzt. Hierin wird er schon durch sein Organ, das allem dem, was wir unter einer Stimme zu verstehen gewohnt sind, Hohn spricht, auf das trefflichste unterstützt. Der sauersüße Gefühlsausdruck seines Vortrages im Vereine mit einem virtuos ausgebildeten grotesken Mienenspiel, die schmachtenden Smorzandos, die bald halb erstickten, bald ganz tonlosen, bald wütenden Seufzer, das alles war von unwiderstehlicher Komik. Weniger Kunst im parodistischen Vortrage verlangte eine Arie aus »Othello« von Rossini, weil sie an sich schon schnurrig genug ist. Aber der Konzertgeber wußte recht wohl, warum er diese Arie in sein Programm aufgenommen. Er wollte wahrscheinlich eine Satire auf die Koloratur singen, und wahrlich! satirischer hätte er dieselbe nicht singen können. Das war ein Gerumpel, Gepurzel und Getrampel, fast wie bei einem kleinen Erdbeben. Dieses artige Kunststück wurde von dem Publikum auch nach Gebühr gewürdigt und da capo verlangt. Ich aber, um mein Leben besorgt, rettete mich durch schleunige Flucht ins Freie. Herr

Darewski folgte mir, natürlich im Gedanken. Indem ich die an diesem Konzertabende empfangenen Eindrücke gewissenhaft resumierte, wurde ich mir auch über die Bedeutung des Herrn Darewski immer klarer, wie alles Große erst auf eine gewisse Entfernung und nach einem gewissen Zeitraume seine überwältigende Macht ausübt. Ich kam zu der Überzeugung, daß Herr Darewski ein sehr schlechter Sänger, aber im Dienste der Humanität wirkend, ein hervorragender und in seiner Art vielleicht einzig dastehender Satiriker ist. Heil ihm!

Hugo Wolf.

25. April 1886.

Konzerte.

Im letzten philharmonischen Konzerte ging es ziemlich stürmisch her. Ein erbitterter Kampf entspann sich um den Mephisto-Walzer von Liszt. Bis zum äußersten entschlossen, standen das Stehparterre und ein Teil der Galerien dem Sitzparterre, der Berg dem Sumpfe gegenüber. Auf der einen Seite Jugend, Intelligenz, Idealismus, Urteilskraft, Begeisterung, Überzeugung; auf der anderen Stumpfsinn, Frivolität, Gesinnungslosigkeit, Ignoranz, Dünkelhaftigkeit, Abderitismus. So waren die Parteien beschaffen, die sich nun feindlich gegenüberstanden. Es wurde heftig applaudiert, aber auch nicht minder scharf gezischt, und da bekanntlich die semitischen Zischlaute von altersher schon dem »auserwählten« Volke im Kampfe mit seinen Nachbarn als »Schiboleth« dienten, so war es unschwer zu erraten, wer sich in diesen oppositionellen Mißtönen so nachdrücklichst »zum Erkennen gegeben«. Überhaupt scheinen diese »Auserwählten« nicht wenig auf ihren exquisiten Geschmack zu pochen; sind sie doch stets bereit, Beethoven als einen guten Komponisten gelten zu lassen. Und trotzdem gibt es Leute, die diesem Mut der Überzeugung nichts Heldenhaftes anmerken lassen. Was soll man dann Courage nennen? Aber laßt es nur gut sein: diese vortrefflichen und großmütigen Seelen werden den Landsturm gewiß um eine tapfere Schneiderlegion bereichern und dem Staate dereinst nützlich werden. Darauf kann man

einen Meineid schwören. — Dem lächerlichen Benehmen dieser ehrenwerten Parterre-Abonnenten den Werken eines Genies wie Franz Liszt gegenüber eine ernste Seite abgewinnen zu wollen, hieße die Ungezogenheit kleiner Kinder mit dem Rade bestrafen. — So grausam sind wir nicht. Indessen wird es gut sein, nach den Gründen zu forschen, die das Publikum bestimmen, wie ein ungezogenes Kind zu handeln und wie ein wohlfrisierter Bösewicht zu denken. Wie kommt es, fragen wir, daß die Lisztschen Kompositionen von dem größten Teile unseres verrotteten Konzertpublikums abgelehnt werden? Die Antwort wird mir ungemein leicht gemacht, da sie schon in der Frage enthalten. Aber, könnte mir jemand einwerfen, warum gefällt diesem verrotteten Publikum Beethoven, Mozart, Haydn usf.? — Dieser Einwurf ist so banal, die Antwort darauf schwimmt dermaßen auf der Oberfläche, daß sie jeder Flachkopf bequem abschöpfen kann. Wollte mich aber jemand befragen, was ich unter einem verrotteten Publikum verstehe, so lasse ich mir das gern gefallen und bin bereit, zu antworten: ein verrottetes Publikum ists, das sich von einer verrotteten Presse bevormunden läßt. Ein Zeitungsleserpublikum. Daraus entspringen alle anderen Übel; daraus entspringt die Gedankenlosigkeit, Frivolität, Unselbständigkeit, Zerstreuung, Unempfindlichkeit und vor allem das Vorurteil gegen jene Werke, denen die Presse den Tod geschworen. Wäre dieses Publikum ein naives, keinen Tag länger trüge es die schmachvollen Fesseln, die es sich freiwillig angelegt. Aber zu süß schon ward ihm die Gewohnheit des Wiederkäuens, um nur den geringsten Versuch zu machen, seine eigenen Zähne zu gebrauchen. So empfängt dieses Publikum den Eindruck eines Kunstwerkes nicht von demselben direkt, sondern erst im Feuilleton der Zeitungen, wo derselbe als geist- und magenstärkendes Präparat, mit der nötigen Schutzmarke versehen, um einige Kreuzer in höchst konkreter Form zu haben ist. Geht, geht zum Apotheker und kauft euch nux vomica oder sonst ein Purgiermittel, wenn ihr schon einen Eindruck haben wollt! Die Wirkung bleibt, im Grunde genommen, dieselbe und ihr erspart euch ein Konzertbillett. Und so ein Publikum, das schnöde Werkzeug einer schnöden Presse, will über die

Werke eines Genies zu Gericht sitzen! Eine faulenzende Menge, die den Konzertsaal nicht anders, als eine Spielereiwarenhandlung betritt, die edelsten Güter der Menschheit zum müßigen Zeitvertreib herabwürdigt und, wenn ihr das nicht gelingt, mit hochmütiger Miene von dem Kunstwerk sich abwendet und mit edlem Anstande zischt . . . pfui, pfui! und noch einmal pfui!!!

Unter sotanen Umständen darf es füglich nicht wundernehmen, daß Liszts Original-Kompositionen, so oft sie noch in Wien aufgeführt wurden, ein lebhaftes Für und Wider anregten. Diesmal war der Beifall des Stehparterres noch lange nicht demonstrativ, als bereits einige hitzige Philister, einfältig genug, das Schiboleth signalisierten. Das war Öl ins Feuer gegossen. Der Beifall wuchs und schwoll nur um so heftiger an, mit Recht, denn er galt nicht minder der trefflichen Leistung des Orchesters und seines Dirigenten Hans Richter, als dem Werke selbst. Und verdiente die wundervolle Reproduktion des Lisztschen Tonstückes nicht das überschwenglichste Lob? Was also verbrachen die Anhänger Liszts, daß das schläfrige Sitzparterre sich in Gegendemonstrationen echauffieren mußte? Sie gaben dem Verdienste die Ehre.

Beethovens »größtes und gelungenstes Werk«, die Missa solemnis, beschloß die Konzertreihe der großen Musikaufführungen in dieser Saison. Die Aufführung widerlegte auf das glänzendste die Befürchtungen einer mangelhaften Wiedergabe, zu denen die häufigen Unterbrechungen in der Generalprobe Veranlassung geboten. Das unerhört schwierige Werk, das namentlich an den Chor und die Solisten haarsträubende Anforderungen stellt, wurde unter der sicheren Hand Hans Richters exakt ausgeführt. Großes Lob gebührt nebst den Damen Wilt und Papier und den Herren Walter und Ney Herrn Hellmesberger jun. für den schönen Vortrag des Violinsolos im Benediktus.

Hugo Wolf.

5. Mai 1886.

Hofoper.

Am 1. Mai 1786 war es, daß »Le nozze di Figaro« zum ersten Male das Licht der Lampen erblickte; und heute, am 30. April 1886,

feiern wir den 100jährigen Gedenktag der ersten Aufführung dieses Meisterwerkes. Unwillkürlich versetzen wir uns in die Zeit, in der ein solches Werk entstehen konnte, und werfen wir einen prüfenden Blick auf die Gegenwart, die sich noch, oder wenn man will, gerade erst heute an den Werken Mozarts erfreut. Solchen allgemeinen Betrachtungen haben wir einen Artikel, betitelt: »Das Publikum in Zeit und Raum« von Richard Wagner, zu verdanken. Unter anderem ist darin auch von der mißlichen Stellung der Werke **Mozarts** seiner Zeit, wie nicht minder der Gegenwart gegenüber des Ausführlicheren die Rede. Ich teile Einiges daraus mit. Indem Wagner in erster Reihe das Schicksal der musikalisch dramatischen Werke wegen der stark wechselnden Veränderlichkeit des musikalischen Geschmackes in Betracht zieht, fährt er fort: »An den Opern Mozarts können wir deutlich ersehen, daß das, was sie über ihre Zeit erhob, sie in den sonderbaren Nachteil versetzt, außer ihrer Zeit fortzuleben, wo ihnen nun aber die lebendigen Bedingungen abgehen, welche zu ihrer Zeit ihre Konzeption und die Ausführung bestimmen. Vor diesem eigentümlichen Schicksale blieben alle übrigen Werke der italienischen Opernkomponisten bewahrt; keines überlebte seine Zeit, welcher sie einzig angehörten und entsprungen waren. Mit »Figaros Hochzeit« und »Don Juan« war dies anders: unmöglich konnten diese Werke nur als für den Bedarf einiger italienischer Opernsaisons vorhanden betrachtet werden; der Stempel der Unsterblichkeit war ihnen aufgedrückt. Unsterblichkeit! — ein verhängnisvolles Weihgeschenk! Welchen Qualen des Daseins ist die abgeschiedene Seele solch eines Meisterwerkes nicht ausgesetzt, wenn sie durch ein modernes Theatermedium zum Behagen des nachweltlichen Publikums wieder hervorgequält wird! Wohnen wir heute einer Aufführung des »Figaro« oder »Don Juan« bei, möchten wir dem Werke dann nicht gönnen, es hätte einmal voll und ganz gelebt, um uns die Erinnerung hieran als schöne Sage zu hinterlassen, statt dessen wir es jetzt durch ein ihm ganz fremdes Leben als zur Mißhandlung Wiedererweckten hindurchgetrieben sehen?

»In diesen Werken Mozarts vereinigen sich die Elemente der Blütezeit des italienischen Musikgeschmackes mit den Gegeben-

heiten der Räumlichkeit des italienischen Operntheaters zu einem ganz bestimmten Charakteristikon, in welchem sich der Geist des Ausganges des vorigen Jahrhunderts schön und liebenswürdig ausdrückt. Außerhalb dieser Bedingungen, in unsere heutige Zeit und Umgebung versetzt, erleidet das Ewige dieser Kunstschöpfungen eine Entstellung, die wir vergebens durch neue Verkleidungen und Umstimmungen der realistischen Form desselben zu beseitigen trachten«.

Die Richtigkeit einer solchen Behauptung ist kaum abzuleugnen. Ein Blick auf das Publikum, das mit größter Gemütsruhe den Vorgängen auf der Bühne in »Figaros Hochzeit« folgt, belehrt zur Genüge, wie uns das intimere Verständnis für ein die sittliche Korruption der damaligen Gesellschaft in geradezu frivoler Weise wiederspiegelndes Werk abhanden gekommen ist. Beaumarchais' Lustspiel, das hauptsächlich durch die in demselben enthaltenen politischen Satiren die außerordentliche Wirkung auf seine Zeit ausübte, würde uns heute wahrscheinlich ziemlich kühl lassen; anderseits aber müßte unsere Zeit der Widerspruch der Darstellung und der eigenen Anschauungen und Erfahrungen befremden, da hiedurch das Unsittliche in »Figaros Hochzeit« nur um so greller und nackter hervortreten würde. Daß es mit uns aber nicht einmal so weit gekommen, beweist, wie tief wir unter dem Niveau des Zeitgeistes stehen.

Es ist bekannt, daß »Le nozze di Figaro« bei seiner ersten Aufführung einen glänzenden Triumph gefeiert. Die meisten Stücke mußten wiederholt werden, so daß die Oper beinahe die doppelte Zeit spielte. Mozart wurde stürmisch applaudiert und gerufen. Die Aufführung soll eine vorzügliche gewesen sein. Aber die Oper verschwand bald vom Repertoire; Martins »Cosa rara« verdrängte den »Figaro« von der Bühne. Bald darauf feierte Dittersdorf mit seinen hausbackenen Operetten Triumphe. Kaiser Josef II. sowohl, als das Publikum nahmen für Dittersdorf gegen Mozart Partei. Da folgte Mozart einem Rufe nach Prag, und die begeisterte Aufnahme, die seinem »Figaro« zuteil wurde, entschädigte ihn hinlänglich für die Kabalen an der kaiserlichen Bühne zu Wien. — Doch der Stempel der Unsterblichkeit war diesem Werke aufge-

drückt, und trotz der geistlosen Aufführungen und mangelhaften Besetzungen entzückt »Figaros Hochzeit« heute wie ehedem den empfänglichen Hörer. Auch diesmal blieb Vieles zu wünschen übrig, trotzdem die Aufführung zu den besseren gehörte. Herr Hablawetz ist weder seinem Naturell, noch seinen künstlerischen Fähigkeiten nach prädestiniert, einen listigen und geschmeidigen Burschen wie Figaro darzustellen; indessen zog er sich mit Anstand aus allen den Affären, in die der Held der Oper während der lebhaften Handlung des Stückes gerät. Aber der Page Cherubim? was ist aus diesem zarten Don Juan-Embryo geworden? Frl. Braga spielte ihn, und das genügt. Eine allerliebste, kokette, graziöse und dabei herzliche Susanne war Frl. Bianchi. Sie sang bezaubernd schön; nach der Gartenarie wollte der Beifall des Publikums gar kein Ende nehmen. Erscheinung, Spiel und Gesang vereinigten sich in ihrer Leistung zu einer Harmonie, deren Wohllaut und Schönheit mit der Musik Mozarts zu wetteifern schien. — Die Ruhe und Klarheit eines edlen Weibes, wie sie sich mit dem innigsten Gefühl in den beiden Arien der Gräfin ausspricht, kam durch den seelenvollen Vortrag der Frau Papier zur schönsten Geltung. Rauschender Beifall wurde auch ihren Leistungen zuteil. — Ein vornehmer Almaviva war Herr Reichmann. Vorzügliche Leistungen in den Nebenfächern boten Frl. Bayer (Marcelline) und die Herren Lay (Bartolo), Stoll (Antonio), Schittenhelm (Richter) und ganz besonders Herr Schmitt (Don Basilo). Die Oper wurde vom Direktor Jahn sehr sorgfältig einstudiert. Das szenische Arrangement war gefällig, das Haus sehr stark besucht.

Hugo Wolf.

9. Mai 1886.

Musik.

Es scheint, als ob die Schwestern Tilaresa das letzte Wort in der zu Ende gehenden Konzertsaison behalten sollten. So weit das Auge und ein feiner Spürsinn reichen, ist kein Konzertzettel mehr zu entdecken. Die einst so beredten und bunten Annoncen-

säulen tragen ein eintönig düsteres Gepräge. Es ist die schöne Zeit, wo ein Musikreferent ein derartiges Kulturstück vom Standpunkte der Farbenharmonie betrachten kann. Mit innerer Befriedigung darf er sich jetzt diesen Unheil weissagenden Stätten nahen, deren Anblick ihn sonst mit Furcht und Abscheu erfüllte. Nun haftet sein Blick ruhig auf der trüben Physiognomie dieser runden Ungetüme. Die ihnen noch vor kurzem innewohnende geheimnisvolle Kraft: das nach Musik dürstende Individuum von seiner geraden Bahn schnöde abzulenken und in ihre verwünschten Kreise zu bannen, ist nun dahin. Die Sprache, die sie jetzt führen, klingt uns fremd in das Ohr. Mit dem letzten Konzertzettel ist ihre Rolle ausgespielt, und die Schwestern Tilaresa waren es, die ihnen den Gnadenstoß versetzt ....

Beschäftigen wir uns mit diesen liebenswürdigen Samaritanerinnen. Obzwar im Äußern den siamesischen Zwillingen ganz unähnlich, standen doch die Leistungen der beiden Damen in so innigem Rapport zueinander, daß es unmöglich gemacht wurde, zu entscheiden, welcher von beiden der Vorzug gebühre. Auch sangen sie immer nur zu Zweien, vermutlich um dem Publikum jede Gelegenheit zu benehmen, Vergleiche über ihre Leistungen anzustellen, die dann notgedrungen zum Vorteile der Einen oder der Anderen ausfallen müßten — ein rührender Zug schwesterlicher Liebe und künstlerischer Selbstlosigkeit. Ihre Stimmen tönten wie Kanariengezwitscher und Nachtigallgeflöte, aber welche von den beiden Damen der Kanari und welche die Nachtigall war, weiß ich wahrhaftig nicht. Ich glaube, sie waren Beides zugleich. Und was sangen diese reizenden Singvögel? Lauter hübsche Sachen: Duett aus den »Lustigen Weibern«, Mendelssohns »Abschied der Zugvögel« und Duett aus »Boccaccio« von Suppé. Man hat sich gewundert, Suppé, dem Operettenkomponisten, im Konzertsaal zu begegnen; als ob die »ernste«, für den Konzertsaal im eigentlichsten Sinne des Wortes berechnete Musik unserer »modernen« Klassiker nur den geringsten Vorzug vor den heiteren Weisen Suppés voraushätte! Die Einen sind langweilig, der Andere ist unterhaltend. Ist es eine Schande, unterhaltende Musik zu schreiben? Das fehlte gerade, die zu allem möglichen Unfug miß-

brauchten Kunsttempel auch noch zur Pflegestätte für ausschließlich langweilige Musik zu machen, nur weil die Muse unserer modernen Händel, Bach und Beethoven mit ihren gichtischen Beinen und verschimmelten Backenknochen ein altes ehrwürdiges Aussehen simuliert! Warum nicht gar! Anregende Musik soll überall eine schützende Stätte finden, welchem Genre sie auch immer angehören möge; denn auch in der Musik, wie in allen übrigen Künsten, gilt der Voltairesche Satz: »daß jedes Genre erlaubt sei, nur nicht das langweilige«. Man respektiere also das amusante Genre Suppés auch im Konzertsaal, wo es gewißlich nicht die schlimmste Rolle zu spielen braucht. Wahr ist freilich, daß Operettenkomponisten nur in äußerst seltenen Fällen den Weg in den Konzertsaal gefunden; aber was ist dabei Rühmliches? Ein offenkundiger Spitzbube ist mir noch immer lieber als ein Mucker. Und tummelt sich im Gefolge der Operettenmuse viel loses und flatterhaftes Gesindel, so heften sich anderseits an die lahmen Zehen der hinfälligen Schutzgöttin ernster Konzertmusik Duckmäuserei, Prüderie und Langeweile — drei unheimliche Gesellen, die stets drohend an den Pforten der Konzertsäle lagern und dem kundigen Musiker in ihrer furchtbaren Sprache das »Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!« vernehmlich genug entgegenkreischen. Es war daher ein glücklicher Gedanke der Konzertistinnen, Suppé eine Stelle in ihrem Programme einzuräumen. Als willkommene Abwechslung zwischen den verschiedenen Gesangspiècen wurden die Klaviervorträge des Herrn Emil Weeber begrüßt. Herr Weeber spielt in Wien mit Glück die Rolle des Lückenbüßers. Der Künstler tritt seiner Bescheidenheit zu nahe, wenn er seine Kräfte so niedrig taxiert. Sein feuriges Spiel und eine nicht zu unterschätzende Technik könnten ihn wohl ermuntern, seine Leistungen mehr in den Vordergrund zu rücken, öfters und mit mehr Nachdruck vor die Öffentlichkeit zu treten, Konzertreisen zu unternehmen usw. usw. — Fröhlichen Herzens lege ich die Feder beiseite, die sich in dieser Saison so hartnäckig gegen Konzertberichte gesträubt. Hoffentlich ist dies der letzte.

Hugo Wolf.

16. Mai 1886.

Hofoper.

Unser Opernrepertoire fängt ja an, recht witzig abgefaßt zu werden, obzwar der Witz mit dem stereotypen Ansetzen und Absagen der Wagnerschen Opern weder außergewöhnlich gut, noch besonders neu ist; aber die Ausdauer und Regelmäßigkeit, womit derselbe Spaß seit geraumer Zeit immer und immer wieder von neuem abgewandelt wird, gibt ihm in der Tat etwas Witziges. Trotzdem bleibt es ein schlechter Witz, das Publikum zum Besten zu haben, und wäre es für die Leitung unseres Operntheaters unstreitig schicklicher, gute Sänger zu gewinnen und zu erhalten, als schlechte Witze zu machen. Was soll man dazu sagen, wenn einen ganzen Monat hindurch keine Wagnersche Oper, hingegen dreimal in der Woche Meyerbeer gespielt wird? Sind wir in Palästina oder in einer deutschen Stadt? Gibt es wohl etwas Lächerlicheres, als — wie es den Anschein hat — heutzutage Meyerbeer gegen Wagner ausspielen zu wollen? Was soll denn dadurch bezweckt werden? Ist unser Opernpublikum nicht schon verderbt genug, soll es ganz vertieren? Wir leiden ja, gottlob, an keiner geistigen Hungersnot, daß man uns zumuten könnte, unsere musikalischen Bedürfnisse ausschließlich an dem Sudel der Meyerbeerschen Opern und, in neuester Zeit, an dem Rührbrei des »Trompeter von Säkkingen« zu stillen. Wo bleiben denn die deutschen Meister, an denen die Nation wahrlich nicht arm ist? Oh verblendetes Volk! verruchte Theaterdirektoren! wir leben im Überfluß, und weil wir nicht genießen können, müssen wir hungern und darben. Den Verehrern Wagners aber ergeht es nicht anders, als dem weiland geplagten Tantalus. Sie können die Werke dieses Meisters nur mit den Augen am Theaterzettel genießen, nicht in lebendiger Vorführung mit Herz und Geist. Eine Wagnersche Oper wird angekündigt. Man atmet auf, sammelt sich, bereitet sich vor, kauft sich einen Sperrsitz. Endlich also, endlich wird es doch ernst — womit? Mit der Absage. Ist das nicht lustig?

Frau Materna, dieses ständige Mitglied unserer Opernbühne auf Reisen, trifft zufällig auch einmal in Wien ein. Nun gut. Nun

werden wir doch ein Werk von Wagner hören. Wirklich entschließt man sich »Tristan und Isolde« auf dem Theaterzettel anzusetzen, aber Herr Winkelmann fühlt sich plötzlich krank, und die Vorstellung unterbleibt. Wie wär' es, einen Versuch mit der »Walküre« zu machen? Da Herr Winkelmann glücklicherweise krank ist, kann nichts Gefährliches in einem solchen Wagestück liegen. Wie aber, wenn Herr Winkelmann bis dahin gesundete? Unnütze Furcht! Die Absage der »Walküre« war gewissermaßen das Bulletin über den Zustand des Herrn Winkelmann. Da man aber nun einmal im Zuge war, wollte man auf halbem Wege nicht stehen bleiben, und die »Walküre« wurde trotz der Indisposition des Herrn Winkelmann für Samstag anberaumt, die für diesen Tag festgesetzte Vorstellung des »Siegfried« aber auf unbestimmte Zeit hinausgeschoben. Hoffentlich ist bis dahin Herr Winkelmann nicht gestorben, und unsere Enkel erleben möglicherweise noch die Siegfried-Vorstellung. Mittlerweile aber sang Frau Materna die Afrikanerin; natürlich! Denn wenn Wagner schweigt, hat Meyerbeer das Wort, und die »Neue Freie Presse« ruft begeistert: hört, hört! Frau Materna, die nur viermal in dieser Saison auftreten wird, hat mithin bereits einen recht hübschen Anfang gemacht. Es steht zu erwarten, daß sie als zweite Rolle die Valentine in den »Hugenotten«, als dritte die »Königin von Saba« und als vierte die berühmte Fides singt, so ist der Zweck ihres kurzen Gastspieles, nach des Intendanten oder des Direktors Dafürhalten, vollkommen erfüllt. Endlich — aber nicht eher, als Frau Materna ihr Gastspiel absolviert, wird auch Herr Winkelmann der schätzenswerten Wohltat des Gesundseins sich erfreuen und, in diesem erhebenden Gefühle schwelgend, sei es ihm dann vergönnt, den leberleidenden Prinzen Assad in der »Königin von Saba« mit ironischem Behagen zum Besten zu geben.

Frau Materna eröffnete also als Selika in der »Afrikanerin« ihr Gastspiel. Die Künstlerin hat an dieser fratzenhaften Figur mehr das wesentlich Charakteristische herausgehoben, als gewisse groteske Äußerlichkeiten, mit denen mittelmäßig begabte Darstellerinnen so wohlfeile Effekte erzielen. Nichtsdestoweniger behielt die Selika auch in der Art, wie Frau Materna diese Figur

gestaltete, ihre scheue Wildheit und rauhe Sentimentalität, aber in weit weniger aufdringlicher Weise, als man's durch schlechte Darstellerinnen zu sehen gewohnt ist. Die Künstlerin legt mehr Nachdruck auf das eifersüchtig liebende Weib, als auf die angeborene Wildheit der Afrikanerin. Sie faßte diese exotische Pflanze bei ihrer Wurzel und nicht, wie andere, bei ihrem bunten Haarbüschel. Das Publikum überschüttete Frau Materna für diese treffliche Leistung, die auch in musikalischer Hinsicht Vollendetes bot, mit Beifall und Blumenspenden. Auch der Übrigen unter den Mitwirkenden, deren Lob einzeln zu singen uns zu viel Mühe machte, sei summarisch in ehrendster, schonendster, anerkennendster, liebevollster, schmerzlichster, schmeichelhaftester, zurückhaltendster, verbindlichster, wärmster, versöhnlichster und christlichster Weise gedacht.

Hugo Wolf.

23. Mai 1886.

Hofoper.

Wider alles Erwarten kam es also doch — mit Ausnahme des »Rheingold« — zur Aufführung der Nibelungentrilogie, und allem Anscheine nach dürfte es um das Ansehen unserer Divinationsgabe für immer geschehen sein. Sei es drum! Da es nicht ausgeschlossen bleibt, daß der kluge Leser die Ironie in meinem letzten Artikel für bare Münze genommen, so wird er mir sein Mitleid in dieser kritischen Woche, wo sich alles wider meine Wahrsagekunst verschworen, gewiß nicht versagen. Ich danke ihm für sein Mitgefühl. Übrigens hätte ich mich meines Erfolges doch nicht freuen mögen, ja es ist mir sogar sehr lieb, daß meine Vermutungen sich als irrig erwiesen, da ich selber keinen Augenblick daran zweifelte und heimlich wünschte, daß die Direktion recht behalten möge. Gern will ich den Vorwurf der Einsichts- und Urteilslosigkeit über mich ergehen lassen, wenn meine brandstifterischen Reden durch Tatsachen in gutem Sinne, wie es also geschehen, widerlegt werden. Möchte ich noch recht oft Gelegenheit haben, Unrecht zu begehen; die Beweise dafür sind gar zu kostbar. Möchte ich doch immer falsche

Prämissen aufstellen und es unseren Kunstinstituten vorbehalten sein, immer die richtigen Syllogismen zu ziehen. Möchten aber vor allem die dramatischen Werke Wagners öfters aufgeführt und gut aufgeführt werden, und möchte zu diesem Behufe unser staatliches Personal wenigstens einmal im Jahre vollzählig sein. Dann hätten wir für lange Zeit nichts zu wünschen, und der Waffenstillstand könnte auf so billige Friedensvorschläge hin geschlossen werden.

Ob die Ermöglichung der durch ein plötzliches Erkranken des Frl. Braga neuerdings problematisch gewordenen Vorstellung der »Walküre« dem guten Willen der Direktion oder dem Eifer der Frau Papier oder dem im voraus total ausverkauften Hause (und das letztere wiegt schwer wie Gold) zu verdanken war, wage ich nicht zu entscheiden. Ich nehme an, daß alles dies zusammen seinen redlichen Anteil an dem Gelingen der arg bedrohten Vorstellung gehabt. Aber so erwünscht auch die Absage und die eilige Bereitwilligkeit, womit Frau Papier der verwaisten Rolle der Sieglinde sich annahm, kam, so sehr auch die übrigen Rollen durch unsere besten Kräfte vertreten waren — wenn überhaupt Frau Materna noch zu den Unsern gezählt werden kann —, einen Haken gab es doch. Nachdem Herr Winkelmann genesen, Frau Materna ihre Ungeduld bezähmt, Frl. Braga abgesagt, Frau Papier zugesagt, das Orchester sogar eine Probe mitgemacht und alles abgemacht war, fehlte — wer? Nur der Kapellmeister. Freilich ist auch Herr Fuchs ein Kapellmeister, und er schlägt den Takt so gut und stramm, wenn auch nicht so schön, als nur irgend einer. Aber gut und stramm und selbst schön oder gewichtig Takt schlagen zeugt noch lange nicht für die Begabung des Dirigenten, gerade so wenig, als die gründlichste Kenntnis des Generalbasses den Komponisten oder die souveränste Beherrschung der Sprache den Dichter mache. Das ist nur das Handwerk, welches gelernt und geübt sein muß, soll der Künstler diese Bilder seiner Phantasie in überzeugend konkreter Form zu sinnlicher Wahrnehmung bringen. Herr Fuchs nun versteht sich allerdings auf sein Handwerk; er hat es sehr gut gelernt, und es fehlt ihm nicht an Gelegenheit, Proben davon zu geben. Aber er be-

weist doch nur immer, daß er ein tüchtiger Handwerker, ein wackerer Taktschläger geblieben ist. Herr Fuchs übersetzt wohl mit ziemlicher Treue die musikalischen Zeichen in die Sprache seines Taktierstockes, aber die Übersetzung ist trocken, steif, schulmeisterlich. Als ob er eine Schar Rekruten abzurichten hätte, schlägt Herr Fuchs mit militärischer Strammheit seinen alla breve-Takt, ohne sich in dem einmal eingeschlagenen Trott durch ein ritardando oder accellerando nur im mindesten beirren zu lassen. Der geborene Korporal: eins, zwei, eins zwei, eins zwei — halt!

Kapellmeister Richter aber hat Urlaub erhalten, sitzt warm in England, wo er sein Pfund nach Kräften ausnützt und sowohl an Ansehen, wie an Gewicht in erfreulicher Weise zunimmt. Das ist nur gerecht; für uns aber ist es gerade nicht ehrend, daß die Verdienste Richters in England in jeder Beziehung höher angeschlagen werden, als hierzulande, und ist es sehr zu bedauern, daß eine Kraft wie Richter zu einer Zeit uns entzogen ward, in der seine Abwesenheit schmerzlicher denn je fühlbar wurde. So kam es denn zu einer sehr mangelhaften, schwunglosen Aufführung der Nibelungentrilogie, woran freilich die Solisten völlig schuldlos sind. Das meiste Interesse konzentrierte sich wohl auf den Nachfolger Scarias, Herrn Reichmann, der in Wien zum ersten Male den Wotan sang.

Gegenüber dieser Rolle hatte Herr Reichmann keinen leichten Stand, da die ausgezeichnete Leistung Scarias' noch frisch im Gedächtnisse aller lebte. Trotzdem erzielte Herr Reichmann als Wotan einen durchschlagenden Erfolg. Seine Auffassung war männlich und edel, dabei fern von aller zierlichen Koketterie, in welcher sich der Künstler sonst so gern gefällt. Merkwürdigerweise gelangen ihm die heroischen Partien in dieser Rolle besser als die lyrischen; es schien, als legte er ein besonderes Gewicht darauf, als dramatischer Sänger zu glänzen, als wolle er dem Vorurteil, daß ihm mehr das lyrische Fach zuspricht, gewaltsam die Spitze brechen. Dies ist Herrn Reichmann, aber fast zum Nachteil des Lyrikers, auch redlich gelungen. Die eminente Leistung der Frau Materna als Brünnhilde ist weltbekannt; aber in meinem

Leben habe ich gefühlvolle Menschen nie so schrecklich seufzen hören, als an diesen beiden Opernabenden Frau Materna. Das Schicksal Brünnhildens hat mich ergriffen und betrübt, aber die tief ausgeholten Seufzer der Darstellerin haben mich sehr erheitert. Wozu dieser Firlefanz? In der »Götterdämmerung« hingegen gab Frau Materna unübertrefflich schön die Brünnhilde; ein Beweis, daß die ungeschminkteste Darstellung die packendste ist. Frau Papier, die mit lobenswertem Eifer der Sieglinde sich angenommen und diese Rolle sehr sympathisch durchführte, entzückte auch als Waltraute in der »Götterdämmerung«. Eine überraschende Leistung war die unvergleichlich charakteristische Darstellung des Siegfried durch Herrn Winkelmann; namentlich in der »Götterdämmerung« waren sein Spiel und seine Auffassung bezaubernd. Wäre Herr Winkelmann auch total heiser gewesen, er hätte mir doch nicht besser gefallen können. Da ich nicht Willens bin, mich unnötigerweise zu echauffieren, übergehe ich die eigentümlichen Verdienste des Frl. Klein (Gutrune) und des Herrn Sommer (Gunther) mit vielsagendem Stillschweigen. Dagegen freute es mich aufrichtig, bemerkt zu haben, wie Herr Rokitansky (Hagen) sich im Verlaufe des Stückes für seine Rolle zusehends erwärmte. Das will schon etwas sagen und verdient Anerkennung. Herrn Schmitts Mime ist ein Unikum. Was dem Sänger zum Nachteil gereicht, empfiehlt ihn ganz besonders für diese originelle Rolle. Herr Schmitt ist trotz seiner fürchterlichen Stimme doch der beste Wagner-Sänger. Hiemit möchte ich für längere Zeit das letzte Wort gesprochen haben.

Hugo Wolf.

8. August 1886.

Franz Liszt, † 1. August 1886.

Wieder ist einer der Gewaltigen zur ewigen Ruhe abberufen worden. Ein Stern ist erblichen, vor dessen siegreichem Lichte alles Unechte und Erborgte erblindete, dessen Wunderglanz dem Bedrängten freundlich winkte, dorthin weisend, wo Kampf und Mißgunst, aber auch Sieg und Vollendung seiner harren; dessen

heiliges Feuer, vernichtende Blitze sprühend, die Altäre der Götzendiener zerschmetterte und hochaufflammend den Brand der Begeisterung entfachte, das wahrhaft Große schützend und fördernd.

Wohl hat sich das Auge dieses strahlenden Phänomens für immer geschlossen, aber es war das Auge eines Unsterblichen. Sage und Geschichte werden sich in die Aufzeichnungen der Wundertaten des größten aller Virtuosen teilen, um aber sein Andenken für kommende Geschlechter nicht im Bilde der Erinnerung, nicht durch das Medium des Biographen, sondern in lebensvoller Wirklichkeit wachzuhalten, hinterläßt uns der große Tote ein unschätzbares Vermächtnis: seine Werke. Eine faustische Natur, stets Neues ersinnend und rastlos vorwärts drängend, wirkte der Meister auf alle Gebiete der Vokal- und Instrumentalmusik reformatorisch ein. Geist, Tiefe der Gedanken und Empfindungen und ein unvergleichlicher Schönheitssinn für musikalische Formen sind die charakteristischen Merkmale seiner Schöpfungen. In dieser Hinsicht stehen seine symphonischen Dichtungen, »Faust« und die Dante-Symphonie mit inbegriffen, obenan. Der ganze romantische Zauber von Liszts dämonischer Persönlichkeit weht uns aus diesen Tondichtungen an; in ihnen hat er sein Eigenstes gegeben. Hier steht er auf dem Höhepunkte seines Schaffens. Auf dieser Höhe einsam thronend, blieb er der Menge freilich ein Unverständlicher, wie der Meister ja selbst in dem berühmten Vorworte zu seinen symphonischen Dichtungen diesen Werken keine »Alltagspopularität« zugesprochen wissen wollte. Aber wer liebevoll in diese eigenartige Individualität sich versenken konnte, dem tat sich wohl eine Welt auf, herrlich und ideal, wie sie nur ein Dichter träumt.

Nun rastet der Ruhelose. Der alles belebende Funke ist erloschen; die Hand, die einst Welten erstehen ließ und sie wieder zertrümmerte, — sie ist erstarrt — tot, tot der Mann, der als ein zweiter Orpheus nur Leben, blühendes Leben in die Welt ergoß ...

Wie ein halbverklungenes Märchen wird spätere Geschlechter die überschwengliche Verzückung derer, die über Liszts Klavierspiel, namentlich zur Zeit seiner Virtuosenlaufbahn, mehr gedichtet, als berichtet — denn die Begeisterung macht auch nüchterne

Geister zu Dichtern — anmuten. Und nun Liszt! Der mit Feder und Taktierstab unermüdliche Vorkämpfer Richard Wagners und Berlioz' — der anderen Trefflichen nicht zu gedenken —, der allen Neidern und Schmähern zum Trotz Ausharrende, Duldende und schließlich Siegreiche! — — Wer könnte solcher Selbstentäußerung und neidlosen Hingabe am Werke geistesverwandter Rivalen seine Bewunderung versagen? Müssen wir ihn nicht lieben, verehren? Deshalb pflegen wir in Treue sein geweihtes Andenken, scharen wir uns um das Panier, das der Meister so erfolg- und segensreich gegen die kleinlichen Zweifel geschwungen und vor allem: Folgen wir unbeirrt den Spuren der Erdentage, die der Unsterbliche in Ehren gewandelt; hüten wir das Vermächtnis seines Genius, wahren wir diesen kostbaren Hort, und sein Geist walte segnend über uns!

Hugo Wolf.

24. Oktober 1886.

Nur selten bietet sich dem Kritiker die angenehme Gelegenheit, einen Opernabend nicht nur zu kritisieren, sondern auch zu genießen. Dazu gehört aber zweierlei: erstlich ein schönes Werk und dann eine gute Aufführung. Beides traf seltsamerweise am letzten Sonntag gelegentlich der Aufführung des »Fidelio« ein. Beethovens einzige Oper zählt, wie ein flüchtiger Blick auf das Repertoire hinlänglich beweist, nicht eben zu den »Lieblingen« unseres, durch den »Trompeter von Säkkingen« sehr verwöhnten Publikums. Nichtsdestoweniger füllte sie das Haus auf eine für die Kassaeinnahme erfreuliche Weise. Frau Materna gab die Leonore, nicht so gut wie sonst, sondern viel besser. Mit welcher Stetigkeit Frau Materna der höchsten künstlerischen Vollendung entgegenreift, ist wirklich erstaunlich. Der grobe Theatermantel, auf dem die Künstlerin vor kurzem noch mit Vorliebe »durch ein bißchen Feuerluft« (in der Theatersprache Kolophonium) zu einer scheinbaren Höhe sich emporschwang, ist merklich zusammengeschrumpft. Dafür aber sind ihr Flügel gewachsen, und wie hoch die Künstlerin auch schon über den Niederungen des Falschen und

Konventionellen schwebt, auch in dem reinsten Äther des ewig Wahren und Schönen zu schwelgen, wird ihr noch gegönnt sein. Wer am besagten Theaterabend Frau Materna gesehen und gehört und ihrer Leistung mit Aufmerksamkeit gefolgt, wird dieses Lob gewiß nicht übertrieben finden. Ich spreche nicht von Einzelnheiten, mit welchem lyrischen Schmelz, mit welch dramatischem Feuer sie die große Arie interpretiert; welch einen überirdischen Glanz die trostverheißenden Herzenstöne über die dunklen Kerkermauern ausströmten; wie ein ganzer Himmel über die Geretteten sich herabsenkte in dem freudig pulsierenden Duo mit Florestan, darin das ganze wilde Ungestüm der Künstlerin explodierte. Ich spreche auch nicht über die ungemein diskrete Art ihrer Darstellung im Gegensatze zu dem gang und gäbe gewordenen, dick aufgestrichenen Spiel der meisten Sängerinnen, die sich mit dieser Rolle befaßten. Nein, dies alles war es nicht. Denn gar manche dramatische Sängerin teilte hierin die Vorzüge der Frau Materna. Was uns die Leistung der Frau Materna so schätzenswert machte, war der Totaleindruck, den wir von derselben empfingen, ihr zielbewußtes Vorgehen. Sie weiß immer, was sie will, und was sie will, das kann sie. Dieser konsequent durchgeführten Übereinstimmung zwischen Wollen und Können entsprechen auch die Ruhe und Freiheit ihrer musikalischen wie schauspielerischen Darstellung, und sie verleiht ihnen den Reiz des Individuellen, Selbständigen. Die Künstlerin kann sich in der Auffassung irgend einer Rolle irren, aber einmal erfaßt, wird sie bis in die äußersten Konsequenzen ihrer Intention treu bleiben und dieselbe zu Ende führen. Aus der Rolle fallen aber wird sie nicht. Glücklicherweise trifft Frau Materna gleich zu Anfang den Nagel auf den Kopf, und wir können uns nach dieser beruhigenden Versicherung in aller Gemütlichkeit nach Herrn Reichmann umsehen, und zwar mindestens ebenso gemütlich, als er den Bösewicht Pizarro gespielt. Und da allgemein bekannt ist, daß Herr Reichmann einen schönen Bariton vorstellt, er auch im übrigen mit vielem Anstand und großer Geschicklichkeit sein Pensum durchgeführt, wollen wir uns nicht länger dabei aufhalten, sondern gleich Herrn von Reichenberg für seine treffliche Interpretation des Rocco unser verbind-

lichstes Kompliment machen; desgleichen Herrn Winkelmann, dessen Organ dem durstigen und ausgehungerten Florestan die charakteristische Farbe verleiht. Mit Frau von Naday (Marzelline) können wir uns leider nicht befreunden. Welche Ziererei, welches Schwänzeln und Trippeln — welches Wichtigtuen! Du lieber Himmel! wie kann man gleich einen ganzen Abend und in jedem Winkel sein Pfauenrad schlagen? Natürlichkeit und Bescheidenheit! Siehe Herrn Schrödter. Ist es schon fatal, seinen bescheidenen Platz, den das Schicksal dem Menschen im Leben angewiesen, zu verlassen und sich ohne hinreichende Veranlassung vorzudrängen, so ist dies auf der Bühne noch weit ungeschickter. Was soll ein Theaterdichter anfangen, wenn jeder Lump den Lord spielen wollte? Herr Schrödter begriff sehr gut seine Rolle, indem er sich als Jaquino hübsch bescheiden in den Hintergrund schob, und so wars auch gut.

Über das Gastspiel der Frau Staudigl läßt sich nur Gutes sagen. Sie sang die Amneris in »Aïda« mit großer Verve und verriet ein nicht ungewöhnliches Darstellungstalent. Ihre Stimme, wenn auch von der Zeit ein wenig angekränkelt, klingt kräftig und angenehm. Einige schöne Posen im zweiten Akt, die besonders zur Stelle »O komm Geliebter, komm!« gefielen ausnehmend gut. Das Publikum war der Sängerin freundlich gesinnt und sparte nicht mit seinem Beifall. Im übrigen waren die Rollen bestens vertreten durch die Herren Müller (Radames), Rokitansky (Oberpriester), Sommer (Amonasro) und Hablawetz (König). Frl. Schläger, die ihre fürchterlich starke Stimme nicht geschont (zu meinem größten Bedauern), wurde besonders lebhaft applaudiert. Aber warum steckt sich Frl. Schläger in kein menschlicheres Kostüm?

Hugo Wolf.

31. Oktober 1886.

Musik.

Anläßlich der 100 jährigen Geburtsfeier K. M. von Webers und des Hinscheiden Franz Liszts sahen sich die Gesellschaft der Musikfreunde, sowie der Verein der Philharmoniker veranlaßt,

in der Zusammenstellung ihrer Programme die stark ausgetretenen Pfade der Erinnerung wenigstens um Haaresbreite zu verlassen und ausnahmsweise wieder einmal »Neues« zu bringen. Weber anlangend, hatte ein so ungewohntes Unternehmen wirklich einigen Erfolg. Mutig drang man in den Zauberwald der Romantik vor. War das nicht Oberons Wunderhorn? und noch einmal, wie süß verlockend — wollen wir nicht lauschen? — »vorbei, vorbei!« Aber dort: blinkende Waffen, Streitrosse, mutige Ritter, verschämte Frauen, Pauken und Trommelschall, Waldesrauschen, Wellenrieseln — wollen wir nicht an Euryanthens Seite rasten? — allons enfants! Wahrhaftig, eine derartige Standhaftigkeit würde dem beherztesten Indianer am Marterpfahle noch zur Zierde gereichen! Nach mancherlei Anfechtungen gelangte man endlich an den äußersten Saum der romantischen Wildnis. Rasch ward gegraben und der Schatz gehoben. »Kampf und Sieg« war das Ergebnis der gewagten Expedition. (Darin liegt eine Moral für unseren ehrwürdigen Kapellmeister. Wenn ihm das Verständnis hiefür abhanden gekommen, »tut er mir leid und ich muß ihn bedauern«.) Leider hatte man in der Eile vergessen, die Jubelouvertüre mit aufzulesen, und das war recht ungeschickt. Diese Ouvertüre wäre, wie keine andere, am Platze gewesen, die festliche Feier zu eröffnen. Statt dessen greift man zu einer »Trauerrede« von Richard Wagner, die zwar keine Trauerrede, immerhin aber im Programme als solche angekündigt, mithin als passend befunden wurde, eine Jubelfeier damit zu begehen. Um aber ein Stück verkehrter Welt in recht krasser Weise veranschaulicht zu sehen, betrachte man sich das Programm zur Gedenkfeier Franz Liszts: Préludes, Ungarische Rhapsodie, Klavierkonzert usw. Beabsichtigt man die 100 jährige Geburtsfeier K. M. von Webers in ein Trauergewand zu hüllen, so soll es hinwiederum bei der Totenfeier Liszts möglichst munter hergehen. Daß man nicht die Soirées de Vienne und allenfalls einige Czardas spielt, ist aber auch alles. So ehrt Wien, ehrt die Gesellschaft der Musikfreunde den Mann, dem sie so viel zu danken, der so oft in ihrem Interesse gewirkt hat. — Also wieder die Preludes, und immer und immer und nach tausend und abertausend Jahren und in alle Ewigkeit im Himmel und in

der Hölle, im Fegefeuer, im All, im Nichts — wieder nur die Preludes! und noch einmal und noch myriadenmale die zu Tode gehetzten Preludes? Gnade! Herr Hofkapellmeister, Gnade! Spielen Sie, wenn Sie schon durchaus den Wüterich markieren wollen, Brahms, spielen Sie Dvořak, alle notenschreibenden Engländer, so viel es ihrer sein mögen, spielen Sie, was Sie wollen und nicht wollen, aber ziehen Sie ihre Hand, die so furchtbar auf Ihrem Opfer lastet, von ihm, gönnen Sie dem schönen, aber von Ihrer unbarmherzigen Hetzpeitsche mißhandelten und abgehärmten Stücke Ruhe, und wärs auch eine ewige. Tun Sie das, lieber Herr Kapellmeister, und Gottes besten Segen über Sie.

Nur mit Wehmut können wir der Zeit gedenken, da dem jetzt in Amerika wirkenden Kapellmeister Gericke die Leitung der Gesellschaftskonzerte anvertraut war. Wie ganz anders hätte sich die Totenfeier gestaltet! Zu mindest würde Gericke taktvoll genug gewesen sein, die »Heldenklage« (ein düsteres Tongemälde, das in Wien noch nie aufgeführt wurde), als dem ernsten Anlasse der Feier angemessen, in das Programm aufgenommen zu haben. Vielleicht auch wäre es zur Aufführung der wenig bekannten, grandiosen Dante-Symphonie oder gar des »Christus« gekommen? Wer weiß es? aber recht zur Unzeit entließ man eine so tüchtige Kraft, und mit ihr schied ein strebsamer, unparteiischer, begeisterungsfähiger Künstler, der, unbeirrt von der Kritik und der Menge, stets nur seine Wege ging, rücksichtslos verfechtend, was nicht gerade in direktem Widerspruch zu seinem musikalischen Glaubensbekenntnis stand. Wie aber formuliert sich zum Beispiel das Glaubensbekenntnis unseres Kapellmeisters? Kunst ist Geschäft und die Presse ein brauchbarer Geschäftsvermittler. Nur hübsch mit den Rezensenten gehalten und das Geschäft geht; — ein praktischer Standpunkt und namentlich in England gut zu verwerten. Ohne Konzessionen wickelt sich aber ein solches Geschäft nicht ab. Schlechterdings muß man sich auf einen Gegendienst gefaßt machen. Man führt also zweimal Brahms und zweimal Dvořak auf, um den Geschäftsgang flott zu erhalten. Möglicherweise hängt eine Hochflut desselben mit nächstem von der ausschließlichen Aufführung Brahmsscher und Dvořakscher Kompositionen in den

Philharmonischen Konzerten ab, und Beethoven wird, bei Strafe der Degradierung zu dem Range eines Weigl, was unseren Kritikern ja ein Leichtes ist, aus der Programmliste gestrichen. Derlei wäre nichts Unmögliches, und wer Zeit und Geduld hätte, könnte schon Ähnliches erleben. So wie die Sachen augenblicks stehen, ist an einer gedeihlichen Kunstpflege nicht zu denken. Hiefür fehlt uns der rechte Mann, der der kritischen Hydra den Kopf zu zertreten, den Musikern ihre Urteilslosigkeit zum Bewußtsein zu bringen hätte und dem Publikum — ach das Publikum; das ist ein schreckliches Thema. Schweigen wir.

Hugo Wolf.

7. November 1886.

Das größte musikalische Ereignis in dieser Saison bilden unstreitig die 30 Orchesterkonzerte unter der Leitung des Herrn Theobald Kretschmann. 30 Orchesterkonzerte! Möchte man nicht eben so gern an die Wunder in Tausend und eine Nacht glauben, als an die Durchführbarkeit einer so abenteuerlichen Unternehmung? Ein Ausländer, gänzlich unbekannt mit den musikalischen Verhältnissen Wiens, wenn er auf eine derartig sublime Idee verfallen wäre, würde, falls er überhaupt Beachtung fände, höchstens ein Gegenstand des Mitleids oder die Zielscheibe schlechter Witze sein, im übrigen aber den Wissensdrang unseres gemütlichen Publikums und die Ergründung des warum? einer so wunderlichen Erscheinung nicht weiter echauffieren. Man würde sagen: er kennt eben unsere Verhältnisse nicht, und das wäre in diesem Falle allerdings »der Weisheit letzter Schluß«. Von Herrn Kretschmann, einem langjährigen Orchestermitglied des Operntheaters, darf man aber wohl annehmen, daß er in die Mysterien unseres Kunstlebens genügenden Einblick gewonnen, um die Waghalsigkeit, man möchte sagen Wahnwitzigkeit eines so unerhörten (hoffen wir, nicht ungehörten) Beginnens ganz zu ermessen. Herr Kretschmann kennt also das musikalische Treiben unserer Stadt, weiß, daß z. B. von zehn Philharmonischen Konzerten neun zum Erdrücken voll, ein zehntes aber (und wenn alle Engel des Himmels mitmusizierten

und die Komposition vom lieben Gott selber wäre) gewöhnlich nur vor leeren Bänken sich abspielt, daß es um die außerordentlichen Gesellschaftskonzerte nicht viel besser bestellt ist, weiß, daß in Wien nur solche Musik interessiert, die sich im Abonnement abwerkelt, daß hiebei die Qualität derselben für den mehr oder minder lebhaften Konzertbesuch des Gros unseres verständigen Publikums irrelevant (wie Juristen zu sagen pflegen) ist, daß, wenn es zum guten Ton gehörte, Sonntags zwischen ein und halb drei Uhr bei Gause Kegel zu schieben oder bei Demel Gefrorenes zu essen, alles diesen Lokalen zuströmen würde, immer vorausgesetzt, daß derlei Genüsse im Abonnement zu haben wären. — Was also konnte, unter so erfreulichen Aussichten, Herrn Kretschmann bewogen haben, 30 Orchesterkonzerte zu veranstalten? Doch nicht der Glaube an die alleinseligmachende Kunst? Eine derartige Zumutung hat heutigen Tages sowohl für unsere Musiker als auch für das Publikum etwas zu Beleidigendes, als daß wir uns zu dieser Annahme bequemen könnten. Vielleicht aber will Herr Kretschmann durch die Besonderheit seines Programms die Konzertbesucher an seine Fahne fesseln? Fehlgeschossen! Herr Kretschmann hißte anstatt der blutroten, um mit ihr zu siegen oder zu fallen, die zahme, weiße Parlamentärsflagge auf. Er unterhandelt mit der tonangebenden Kritik und huldigt dem allgemeinen Geschmacke. Auch ein Standpunkt. Aber (frei nach Goethe) wozu in die Ferne schweifen, liegt das Rechte doch so nah? Gibt Herr Kretschmann nicht 30 Abonnementskonzerte? Kann man heutigen Tages mehr von einem Konzertunternehmer verlangen? Man abonniere also. Ein rechter Mensch muß auch ein Abonnent sein, sei es nun auf Zeitungen, Eisenbahn- oder Tramwayfahrkarten, Leihbibliotheken, Hungerkuren oder Konzertbillette und sofort bis ins Unendliche. Der erste erfolgreiche Schritt wäre mithin getan. Wenn es Herrn Kretschmann erst gelingen wird, seine Orchesterkonzerte mit dem Glorienschein des bon ton zu umgeben, dann mag er 60 Abende veranstalten, und er wird sein Publikum finden, wie auch immer die Leistung und das Programm beschaffen sein mögen. Wir wünschen ihm den besten Erfolg, ob wir schon einstweilen wenig oder gar kein Interesse dem neuen

Unternehmen entgegenbringen können, da es uns ziemlich gleichgültig sein kann, ob Brahmssche Violinkonzerte und Fuchssche Serenaden bei den Philharmonikern oder bei Kretschmann zu hören sind. Da uns das vollständige Programm für sämtliche Orchesterabende unbekannt ist, wollen wir mit unserem Urteil nicht vorgreifen und beschränken uns daher nur auf Besprechung der gebotenen Leistungen.

Eröffnet wurde das Konzert mit Mozarts G-moll-Symphonie. Diese Symphonie verlangt kein großes Orchester, aber äußerst geschulte Musiker, namentlich Bläser. Aber gerade in diesem Punkte bewährte sich das Kretschmannsche Orchester als unzulänglich, und konnte sich dieser Mangel nicht fühlbarer äußern als in den zarten Zweiunddreißigstelfiguren des Adagios, die in einer knarrenden und holperigen Weise ausgeführt wurden, daß wir trotz der peinlichen Situation kaum ein Lächeln unterdrücken konnten. Hingegen die übrigen drei Sätze ziemlich schwungvoll und auch technisch glatt weggespielt wurden. Hierauf produzierte sich Herr Nachèz, ein junger Violinspieler, in dem Brahmsschen D-dur-Konzerte Op. 77, einem ganz widerwärtigen Stück (verzeihen Sie das harte Wort, würdiger Herr Hofkapellmeister!), voll Platitüden und nichtssagendem Tiefsinn. Der Virtuose entledigte sich mit großer Bravour seiner undankbaren Aufgabe und tat sein Möglichstes, der gefrorenen Komposition Wärme und Leben einzuhauchen, welches Kunststück ihm zum großen Teile auch gelang. Die letzte Nummer von Jensen habe ich mir geschenkt; ich hätte, wenn mir recht ist, dieses Vergnügen nach der ersten Nummer eigentlich billiger haben können.

Hugo Wolf.

14. November 1886.

Konzerte.

Wie weit man hier auch in der Mißachtung der Werke des großen Franz Liszt schon vorgeschritten, wie absurd sich auch das oberste Ketzergericht gegen alles, was neu, kühn und großartig ist, gebärdet, in wie kindischer Weise auch unser »Elite«-Publikum

in den Philharmonischen und Gesellschaftskonzerten den Standpunkt unserer konservativen, heuchlerischen Kritik vertritt, wie eilig auch der brave, biedere Junge Hans zum Hänschen wird, wenn der gefällige oder knurrige — je nachdem — Großinquisitor die Brauen runzelt, und wie rasch wieder Hänschen zum Hans anschwillt, wenn der hohe Gönner, amüsiert von den Pudelkunststücken seines untertänigsten Klienten, diesem vergnügt zublinzelt, — wie schlimm es mit einem Worte auch um die Anerkennung der Werke Liszts gegenwärtig und seit langem schon steht, so finden sich doch immer noch Leute, die, der drohenden Konstellation am kritischen Horizont ungeachtet, mutig auf ihren Posten eilen und unerschrocken der öffentlichen Meinung und ihren Organen den Handschuh vor die Füße werfen. Die Herren Göllerich und Stradal haben dies getan, als sie gelegentlich der Gedenkfeier ihres dahingeschiedenen Meisters sechs symphonische Dichtungen auf das Programm setzten. Das Publikum hob den Handschuh auf und strömte scharenweise der Kampfstätte, dem Bösendorfersaale zu. Aber siehe da! Aus Saulus ward Paulus und die Herren Göllerich und Stradal, die arg verketzerten, bemitleideten, bespöttelten, waren schließlich die Helden des Abends. Mit sechs symphonischen Dichtungen zu konzertieren und dieselben der Reihe nach auf dem Piano durchzuspielen, dazu gehört allerdings viel Mut. In keiner anderen Stadt aber, als gerade nur in Wien, würde man darin gar so Ungewöhnliches erblickt haben. Hier aber sind wir, dank der Fürsorge unseres gesinnungstüchtigen Hofkapellmeisters, über die Preludes (und aus Versehen sogar einmal über den Mazeppa) noch nicht hinausgekommen. — Bedenkt man nun, wie fremd das Publikum der ureigenen Sprache einer so tief angelegten, durchgeistigten Natur wie Liszt gegenüberstand, wie ihm dieselbe nur in der Klavierübersetzung und allzulangen Programmen verdeutscht werden konnte, und doch, mit welcher Ausdauer und Aufmerksamkeit, mit welchem Interesse und welcher Begeisterung die Zuhörer den Vorträgen folgten, bedenkt man dies so recht, möchte man sich wohl der Hoffnung hingeben, auf diesem etwas ungewöhnlichen Wege das Interesse und allmähliche Verständnis für die Werke Liszts gefördert zu sehen. Freilich bedarf

es hierzu zweier so verständnis- und hingebungsvoller Interpreten, wie der Herren Göllerich und Stradal.

Wir wollen nicht sagen, daß die Interpretation eine gänzlich tadellose war. Aber das Fehlerhafte machte sich so selten bemerkbar, die Vorzüge hingegen traten in so glänzender Weise hervor, daß wir es unschicklich fänden, dem wohlverdienten Lorbeer Nesseln beizugesellen. Da ich überdies glücklicherweise in der Lage war, Herrn Göllerich gegenüber persönlich über die Licht- und Schattenseiten seiner und seines Kollegen Stradal' Leistungen mich auszusprechen, glaube ich, einer Wiederholung an diesem Platze mich nicht schuldig machen zu dürfen.

Ungleich erquicklicher, als der vorhergegangene, gestaltete sich der zweite Kretschmannsche Orchesterabend. Bizets entzückend schöne Suite L'Arlésienne war unter allen Nummern verhältnismäßig am besten gespielt. Das Publikum verdankt die Bekanntschaft mit diesem geist-, kunst- und phantasievollen Stücke dem feinen Spürsinne des Herrn Kretschmann, der in der Jagd nach Novitäten viel Eifer und Ausdauer zeigen soll, worin ihm aber leider, wie wir hören müssen, der rüstige Herr Dömpke als Treiber assistiert. Das wird sehr viel zahmes Wild und lahmes Geflügel absetzen. Gott stärke uns. — Frl. Hermine von Feyrer sang eine Arie aus dem Mendelssohnsschen »Elias« zu nicht geringem Erstaunen des Publikums; nun, gar so arg war's nicht — Herr Benno Schönberger besitzt viele respektable Eigenschaften eines Pianisten, aber sie alle wollten ihm diesmal nicht frommen, denn um Chopin zu spielen, muß man ein Poet sein, sonst ist mit der größten Virtuosität und Kraft nichts erreicht. Auch Herrn Heuberger, dessen Nachtmusik für Streichorchester den Beschluß des Konzertes bildete, läßt sich alles erdenkliche Gute nachrühmen, nur nicht Originalität. Es ist gute Durchschnittsmusik, die uns Alltägliches in recht loyaler und verbindlicher Weise erzählt. Herr Heuberger ist ein angenehmer Plauderer, der eine anspruchslose, empfindsam angehauchte Gesellschaft auf eine sehr honette Art unterhalten kann, nie ins Stocken gerät, nie von dem einmal gewählten Thema, — das freilich herzlich uninteressant ist, — abschweift, nie Fußtritte austeilt, sei es auch nur aus Versehen, auch

nicht die zartesten Rippenstöße; im Gegenteile alles Anstößige vermeidet, für jedes verwundete Herzchen ein Pflaster bei der Hand hat, keinem weh tun und um alles in der Welt keine Aufregung und Spannung erzeugen will; kurzum Herr Heuberger ist ein liebenswürdiger Komponist, und er verdiente es vollauf, das schmeichelhafte Epitheton, ein Liebling des Publikums, zu sein.

Das Konzert des berühmten Violinvirtuosen Franz Ondriček versammelte ein zahlreiches Publikum im großen Musikvereinssaale. Drei Jahre sind vergangen, seit Ondriček zum letzten Male in Wien konzertierte. Der Künstler hat während dieser Zeit ganz erstaunliche Fortschritte gemacht. Seine enorme Kunstfertigkeit, die Fülle des Tones und die Feinheit und die Mannigfaltigkeit der Nüancierung haben wir schon damals bewundert, neu aber oder doch in weit vollkommenerem Grade schien uns die stilvolle Auffassung des Beethovenschen Violinkonzertes. Der eigentliche Virtuose weiß damit gar nichts anzufangen. Es bietet ihm wenig Gelegenheit, seine Kunststücke brillieren zu lassen. Und doch, welche Schätze sind darin nicht zu heben! Bezaubernd war es, mit welch schlichter Einfachheit, fern von jeglicher Ziererei, mit welcher herzlichen Innigkeit, ohne allen sentimentalen Beigeschmack, der Künstler in das herrliche Adagio des wundervollen Werkes sich versenkte. Es war eine Meisterleistung. Auch die eingestreuten Liedervorträge des Frl. Steinbach wurden hübsch gesungen und beifällig aufgenommen, so daß nichts die Harmonie des genußvollen Abends beeinträchtigte.

Hugo Wolf.

21. November 1886.

Hofoper.

»Merlin«, Oper in drei Akten von Karl Goldmark, Text von Siegfried Lipiner. Die Sage von dem Zauberer Merlin bestand schon in der frühesten Zeit des Mittelalters; namentlich die Prophezeiungen Merlins, denen welthistorische Bedeutung beigelegt wurde, standen damals in hohem Ansehen. Im Verlaufe der Zeit

bildete sich der Stoff immer reicher aus. Durch Hinzuziehung des Sagenkreises vom König Artus und des heiligen Grals trat das religiös-mystische Moment mehr und mehr in den Vordergrund. In dieser Gestaltung überlieferte uns ein altfranzösischer Roman die romantische Sage von Merlin. Aus ihm haben moderne Dichter und Dichterlinge geschöpft. Der geistvolle Immermann in seiner Mythe »Merlin« lehnt sich ganz genau an das französische Vorbild an, der etwas weniger geistreiche Lipiner nur zum Teil. Während Immermann, der sich an die durch Friedrich Schlegel gekürzte Übersetzung des Romanes hält, fast jede Episode in sein Gedicht aufnimmt und, was im Romane nur als ein schmuckes Beiwerk erscheint, zu Grundpfeilern in seinem dramatischen Gedichte verwendet, begnügt sich Lipiner mit der Grundidee und führt auf gewaltigen Quadern eine armselige Baracke freier Erfindung auf. Ehe wir jedoch dem Operntexte die gebührende Reverenz erweisen, wollen wir vorher noch an den Quellen der Sage weilen und ihrem Gesange lauschen.

Die Teufel erbosten sich nicht wenig über die Heilssendung dessen, der dem unbefleckten Leibe der Jungfrau entsprossen, und, die Kraft seiner Sendung zu paralysieren, beschloß Satan, wie Gott, auch einen menschlichen Stellvertreter seiner Selbst in die Welt zu senden:

So wollen wir gleichfalls uns zeugen den Erben,
Der Mensch ist nur durch den Menschen zu werben.

Zu diesem Behufe erkor er sich eine fromme, schöne Jungfrau, die sich der Hut eines Einsiedlers (Blasius) übergeben. Um Gewalt über sie zu haben, muß sie sich aber erst eines Vergehens schuldig gemacht haben. Durch allerlei teuflische Künste gelingt es ihm endlich, dies zu bewirken, worauf er sich ihrer im Schlafe bemächtigt, »aber Satan hatte töricht sich betrogen, indem er die Jungfrau im Schlafe betrog, aber ihre Seele nicht verführte, die ganz des Herrn voll war ..... daher kam es, daß der böse Feind wieder verlor, was er erobert zu haben glaubte.« Das Kind, welches behaart und mit Zähnen zur Welt kam, wurde nach seines Großvaters Namen Merlin getauft und wuchs unter den Augen seiner Mutter und des Einsiedlers Blasius zum Knaben heran. Es konnte

auch sogleich reden und war überaus klug und weise. »Das Kind der Jungfrau«, heißt es im Romane, »hatte die Ähnlichkeit mit seinem Erzeuger, dem Teufel, daß es alles wußte, was in der gegenwärtigen Zeit geschah und gesprochen wurde, aber durch die Frömmigkeit der Mutter und vermittels der Reinigung der Taufe und der Gnade Gottes erhielt es von Gott die Gabe, die Zukunft vorher zu wissen, so daß das Kind sich Gott oder dem Satan überliefern könne oder auch Gott wiedergeben, was es von ihm hatte und dem Teufel, was es von dem Teufel hatte. Der Teufel hat ihm bloß den Körper, Gott aber hat ihm die Seele und den Verstand gegeben, und zwar diesem Kinde mehr, als jedem andern, weil es ihm not tat.«

Nachdem Merlin seine Mutter begraben, die durch seine Allwissenheit der Hinrichtung entgangen, und nachdem er dem Einsiedler das Mysterium vom Gral nebst allerlei Prophezeiungen in den Griffel diktiert, begab er sich nach England an den Hof des Königs Vortigern, wo er durch seine Weisheit alle in Erstaunen setzte. Für einen Liebesdienst, den er dem König Utherpendragon erwiesen, verlangte er als Lohn den einer frevelhaften Umarmung des Königs mit der Frau eines seiner Vasallen entsprossenen Knaben. Es ist dies der nachmalige König Artus. Die Bitte wird ihm vom Könige zugesagt, und Merlin beschließt, Artus dem Dienste des heiligen Grals zu weihen und ihn zum Könige auf Montsalvatsch zu machen. Aber die Begegnung mit Nynianne an der Quelle im Walde von Briogne vereitelt für immer sein Vorhaben. Nynianne war die Tochter Dionas, welchen Namen er von der Sirene von Sizilien, Diana, deren Pathenkind er war, erhielt. Ihre Schönheit rührte allsogleich das Herz Merlins, als dieser in Gestalt eines schmucken Edelknechtes dem verhängnisvollen Wald zugeritten kam. Sogleich entspinnt sich zwischen beiden ein neckisches Treiben, untermischt mit den Kunststücken Merlins, der ihr zu Gefallen ein Schloß mit Rittern und Damen hervorzaubert. Allmählich aber verstrickt er sich, obschon wissend, daß er kein Weib berühren dürfte, derart in ihre Reize, daß er darüber zum »Toren« wird. Er verrät auf ihre Klagen, daß er sie einstens verlassen werde, Nyniannen, wie es einen Zauber gäbe, der ihn ewig an sie

fesseln könnte. Voll des Eifers, diesen Zauber zu erfahren, lag ihm nun das listige Weib unter Schmeicheln und Drohungen an, das Geheimnis aufzudecken. Lange widerstand Merlin, denn er kannte die verderbliche Macht des Zaubers, wenn derselbe an ihm geübt werden sollte. Aber unter der Weißdornhecke plaudert er sein Geheimnis aus, und sogleich hüllt ihn Nynianne mit ihrem Schleier ein. Merlin wird irrsinnig und ist nun für immer an die verhängnisvolle Stelle gebannt und für Artus und den heiligen Gral verloren. Soweit der Roman. Nach Immermann will ihn Satan erlösen, wenn Merlin an ihn glaubt. Merlin weigert sich des und stirbt durch eine Berührung Satans mit dem Gebete auf den Lippen: »Geheiliget werde dein Name!«

Aus dieser phantastischen und in seiner Symbolik ergreifenden Sage hat Lipiner ein banales Opernlibretto abgezapft, das auch in seiner Diktion möglichst trivial gehalten ist. Wir wollen uns vorerst mit der Handlung beschäftigen. Erster Akt. Vor Artus' Burg. Lanzelot entdeckt Glendower die durch den Verrat eines Britanniers bedrängte Lage Artus'. Merlin mit der Harfe in der Hand beruhigt die beiden, indem er Artus den Sieg verspricht. Dabei aber muß der Teufel seine Hand im Spiele haben. Auf den Ruf Merlins erscheint also der Dämon, der sich, nach einem schwachen Versuch zu trotzen, bereit erklärt, Artus zu schützen. Es wird ein bißchen irrlichteliert und genebelt zum Schaden der Feinde, und Merlin geht getrost ab in die Schlacht; nur der Dämon bleibt einigermaßen untröstlich zurück. Nachdem er in sehr eklektischen Versen über sein Mißgeschick, das ihn der Gewalt Merlins preisgibt, wacker getobt, kommt ihm eine gute Idee, und er beschwört ein Wesen, das aus Glut und Wasser geknetet, nichtsdestoweniger aber auf ein Haar der Erda in Wagners Nibelungen gleicht. Doch dies nur nebenbei. Morgana, so nennt sich diese seltsame Mischung, erscheint, nachdem sie sich bereits durch einen lebendigen Springbrunnen in grünlicher und roter Beleuchtung, ihrem Naturell entsprechend, angekündigt. Sie soll dem Dämon ein Rezept geben, wie Merlin unterzukriegen sei. Morgana ziert sich eine Weile, endlich rückt sie mit der Farbe heraus. Ein Weib also kann dich fällen! röchelt voll Vergnügen der unlustige Dämon

— na warte! Die Szene verändert sich. Der Morgen bricht an. Der König und seine Soldaten kehren siegreich aus der Schlacht zurück. Merlin, der siegreiche Vorläufer des Professors Hansen, magnetisiert mit dem besten Erfolg den Verräter, Bedwyr geheißen, und ergeht sich hierauf in seltsamen Sprüngen auf seiner Harfe, gleichsam eine Siegeshymne präludierend, — da auf einmal: »Hallali! hallali! Hirschlein fein, streck dein Bein, Bogen kommt doch hinterdrein« usw. kommt mit ihren Jungfrauen Viviane herangehüpft und macht sich gleich mit Merlin zu schaffen, der durch seine verstellte Gleichgültigkeit die zärtlich wilde Jägerin zuletzt soweit bringt, daß sie den Eichenkranz, mit dem Merlin zu schmükken der König sie betraute, zerreißt und dem erstaunten Merlin vor die Füße wirft. Aber Artus weiß sich als echter Gentleman zu fassen, indem er zur großen Zufriedenheit aller Anwesenden mit seinem Kranz das Haupt Merlins schmückt. Noch einmal rührender Tumult und der Vorhang fällt. — 2. Akt. Merlins Zaubergarten. Modred, Neffe des Artus, plant eine Verschwörung gegen den König. Lanzelot bezichtigt Modred des Verrates. Darauf heftiges Hin und Wider. Merlin wird als Schiedsrichter angerufen. Diesmal aber ist das Medium widerstandsfähiger gegen magnetische Einwirkungen, und Merlin blamiert sich, wie sichs in der Folge herausstellen wird. Die Kraft ist von ihm schon halb und halb gewichen, seit er zu tief in Vivianens Augen geguckt. Zum Überfluß muß ihm der Dämon auch noch Viviane zuführen. Auf ihre Bitte öffnet sich die Pforte des Tempels, und man gewahrt einen Altar und darüber einen Schleier. Entzückt nimmt Viviane den Schleier aus den Händen des Dämons und wirft ihn spielend in die Luft; aber, o Wunder! derselbe schwebt und leuchtet über ihrem Haupte, während zu gleicher Zeit aus allen Räumen Geister herbeischweben und einen anmutigen Reigen nach einer urgemütlichen Ländlermusik ausführen. Die Szene spielt sich rasch zu Ende, als Merlin in den Zaubergarten tritt. Er ist erstaunt, Viviane darin zu erblicken, und weist ihr in barschen Worten den Weg. Als sich Viviane zum Abgehen anschickt, gewahrt er den Schleier. »Der Schleier? ha! wer drang so kühn zu mir?« Viviane: »Zu dir? vergib, ich wußt' es nicht — zu dir?« Merlin: »Und dort — die

Pforte! wessen Verrat —?« Viviane: »Sie tat sich auf, als ich sie bat«. Merlin: »Sie tat sich auf — vor dir? o ewige Macht!« Er weiß nun, daß sich sein Schicksal erfüllen wird. Unwissend verrät er Vivianen die Zauberkraft des Schleiers, und als nach der Liebesszene Merlin sie verlassen will, erprobt sie die Macht des Zaubers und wirft ihm den Schleier ums Haupt. Sogleich verwandelt sich die Szene in eine wilde Felsenlandschaft. Man erblickt Merlin in Ketten an den Felsen geschmiedet, während im Hintergrunde der Dämon aufsteigt und in ein grelles Hohngelächter ausbricht. Viviane stürzt bei diesem Anblick mit schrecklichem Geschrei zu Boden. — 3. Aufzug. Szene wie am Schluß des 2. Aktes. Viviane bedauert in sehr kläglichen Worten ihre Voreiligkeit, worauf sie sich niederlegt und einschläft. Morgana steigt herauf und spricht ihr Trost ein. Noch gibt es ein Mittel, Merlin zu erretten. »Wenn am dunklen Scheidepfad jauchzend der Verderber naht, Liebe, stärker als der Tod, wird des Unheils Mächte zwingen — Liebe, stärker als der Tod, wird in tiefster Herzensnot ewiges Heil dem Freund erringen.« Gegen dieses Sprüchlein läßt sich, da auch die Reime tadellos sind, nichts einwenden. Erwacht, freut sich Viviane des schönen Traumes und der schönen Verse. Auch ihre Jungfrauen, die sie mittlerweile aufgesucht, freuen sich derselben — es sind bescheidene, harmlose Kreaturen. Nach ihrer Entfernung erfüllen Merlin, Lanzelot und seine Krieger die Bühne mit ihrem wechselseitigen Geschrei. Aber es will nichts Rechtes dabei herauskommen. Merlin rüttelt umsonst an den Ketten, und Artus muß aller Wahrscheinlichkeit nach gegen Modred den Kürzeren ziehen. Aber nein! Merlin beschließt das Äußerste: er verschwört sich dem Teufel, worauf der Dämon, hocherfreut über das einsichtsvolle Wesen Merlins, dem Komponisten die erwünschte Gelegenheit bietet, einen Orchestervulkan der verderblichsten Sorte loszulassen. Merlin ist befreit und zieht mit seinen Genossen gegen den verräterischen Modred. Mittlerweile bereitet sich Viviane mit ihren Jungfrauen auf den festlichen Empfang Merlins vor. Die Wechselrede, die sich nun zwischen Viviane und dem Chor entspinnt, verdient wegen ihrer schmucklosen Einfachheit und der überzeugenden Gewalt des Ausdruckes hier angeführt zu werden:

Viviane: »Sagt, bin ich schön? und wird er mich lieben?«
Chor der Frauen: »Ja, du bist schön! er wird dich lieben!«
Viviane: »Ach, meine Tränen flossen so reich«.
Chor der Frauen: »In Huld und Schönheit prangest du reich!«
Viviane: »Ist nicht der Tränen Spur geblieben?«
Chor der Frauen: »Nicht ist der Tränen Spur geblieben«, usf.

»Seit Freiligraths Zeit stand keiner mehr auf in dieser Gattung«, möchte man mit dem berühmten Literaten Konrad Dithorn aus Nürnberg, dem Verfasser vom »Kampf in der Arena«, beim Anblick solcher Verse ausrufen.

Während also Viviane und die Jungfrauen in so überschwenglich mysteriösen Redensarten sich ergehen, bringen die Ritter den sterbenden Merlin auf einer Bahre getragen. Zugleich erscheint im entsprechenden Hintergrunde der Dämon und fordert seine Beute. Aber Viviane, der Worte Morganas eingedenk: »Wenn am dunklen Scheidepfad grimmig der Verderber naht« usw. durchsticht sich mit einem Dolch zum großen Ärger des Dämonen, der sich durch das Opfer Vivianens um seine Beute betrogen sieht und sich fluchend davontrollt. Der poetischen Gewalt dieses Schlusses wird sich nicht leicht jemand entziehen können, der diesen Operntext schön findet. Laßt jeden nach seiner Fasson selig werden.

Hätte der Librettist, anstatt Schlachten schlagen zu lassen und Festaufzüge zu arrangieren und hierdurch die Handlung zu zersplittern und zu verflachen, aus dem geheimnisvollen Zwiespalt der Doppelnatur Merlins heraus das Drama erstehen lassen, und hätte er dem Grundgedanken der Sage noch ein ethisches Motiv hinzugefügt und solchergestalt den Stoff vertieft und verinnerlicht, dann ließe sich sehr ernstlich über eine Operndichtung reden, die sich keinen Geringeren zu ihrem Helden gewählt als Merlin. Mit Trompetenfanfaren und Säbelgeklirr, Irrlichtern und Geistererscheinungen war aber seit jeher nichts Rechtes ausgerichtet worden.

Was nun die Musik zu diesem schönen Textbuch anbelangt, beschränkt sich dieselbe auf einige Wagnersche Themen für den gebildeten Zuhörer und auf einige in Oberösterreich und Steiermark auf Tanzböden beliebte Gassenhauer für die minder Gebilde-

ten. Das Übrige bestreiten chromatische Skalen, stark forcierte Modulationen, einige magere Abfälle von einstigen Melodien eigener Faktura, einige Verzweiflungskrämpfe musikalischer Ohnmacht und Generalpausen. Es ist wirklich kaum zu glauben, daß Goldmark, der doch in der »Königin von Saba« Erfindung und Geschick verrät, eine so armselige Partitur wie die des »Merlin« schreiben konnte. Das Hauptmotiv, mit dem auch das Vorspiel beginnt, hören wir fast in jedem Takt im zweiten Akt des »Tristan«. Trotzdem scheut sich Herr Goldmark nicht, dasselbe Motiv durch drei Akte (das Vorspiel nicht mitgerechnet) mit der offenherzigsten Unverfrorenheit abzuwerkeln.

Überhaupt scheint sich Goldmark mit der Partitur des »Tristan« in ein gar zu direktes Einvernehmen gesetzt zu haben. Aber auch Anklänge aus den Nibelungen, den Meistersingern, aus Lohengrin usw. werden nicht nur nicht vermieden, sondern mit einer gewissen Ostentation dem Gehöre förmlich aufgedrungen. Anlehen bei Schumann und Flotow werden auch nicht verschmäht, und wie im Textbuche herrscht auch in der Partitur ein bedenklicher Eklektizismus. Um nicht ungerecht zu sein, wollen wir noch bemerken, daß die absurde Wagnernachäfferei von uns bekannten Opern im »Merlin« so ziemlich ihren Höhepunkt erreicht. Schließlich sei noch erwähnt, daß die Oper mit großer Kenntnis und Sorgfalt instrumentiert ist. Leider ist die Kunst des Instrumentierens heutzutage das geringste Verdienst eines Komponisten, obschon einem so »ernsthaften« Komponisten wie Brahms nicht einmal dieses Verdienst vindiziert werden kann. Um die Oper zugkräftig zu machen, tat die Regie ihr Möglichstes in puncto Ausstattung und künstlerischer Anordnung des Szenariums. Wenn sich das Werk trotzdem nicht halten sollte, mag sich der Regisseur, wie Pontius Pilatus, in Unschuld die Hände waschen. Die Darsteller taten im Guten und Schlimmen ihr Äußerstes, den Wünschen des Komponisten zu entsprechen. Ein wahres Glück für den »Merlin«, daß Frau Materna die Rolle der Viviane kreiert. Ohne ihre geniale Leistung wäre die Oper gar nicht möglich gewesen. Höchst anerkennenswert gestaltete Herr Winkelmann die Titelrolle. Mit dem schwungvollen Vor-

trag der Hymne, die freilich einem branntweinberauschten Bänkelsänger besser angstanden hätte als dem begeisterten Seher Merlin, forderte Herr Winkelmann den einstimmigen Beifall des Publikums heraus; hoffentlich hat der Beifall dem Sänger und nicht der Komposition, die an Trivialität ihres gleichen sucht, gegolten. Herr Sommer hat den vom Komponisten gar zu karg bedachten König Artus wacker gesalbadert. Herrn Horwitz' (Lanzelot) Spiel könnte einen Kieselstein nervös machen, wie viel mehr einen empfindlichen Rezensenten. Was zum Kuckuck bestimmt Herrn Horwitz, wie ein galvanisierter Frosch in einemfort zu wackeln. Ich bin immer in Angst um ihn, daß er den Schwerpunkt am Ende verlieren und sich in solchem Falle sein Nasenbein beschädigen könne. Möchte er in seinem Spiele doch mehr »der süßen Ruhe pflegen«: eine Diät von dieser Art käme seinem Darstellungstalente sehr zustatten. Herrn Schrödter (Modred) mit seinem unschuldigen Gesicht eine Verräterrolle spielen zu lassen, war eine verfehlte Idee, und unseren vortrefflichen Buffo Herrn Mayerhofer im Harnisch zu sehen (er gab den Glendower) war nicht minder spaßhaft. Ganz besonders hervor aber tat sich Herr von Reichenberg (Dämon). Seine Maske war wahrhaft infernalisch, sein Mienenspiel diabolisch, sein Kostüm höllisch, seine silbernen Krallen satanisch, sein Vortrag dämonisch — kurz, er war ganz des Teufels. — Die Vorstellung unter Direktor Jahns bewährter Leitung war eine vorzügliche. Sänger und Komponist wurden viel gerufen, die Oper mit großer Akklamation aufgenommen. Trotzdem glauben wir, daß »Merlin« auf unserer Opernbühne nur ein kurzes Dasein fristen wird.

Hugo Wolf.

28. November 1886.

Konzerte.

Theobald Kretschmann und sein Orchester arbeiten, im Sinne der Bejahung des Willens zum Leben, mit der schrecklichsten Unverdrossenheit einer Maschine. Dabei entfaltet das, bald mit voller, bald mit halber Dampfkraft treibende Unternehmen in der

Einhaltung der Termine seiner künstlerischen Entladung eine Präzision, die schon ans Unheimliche grenzt. Für abergläubische Musikreferenten muß der ominöse Freitag seine Schrecken eingebüßt haben, seit sich an Mittwochen, wenns nicht gerade ein Samstag ist, das Unabänderliche im Bösendorfersaale vollzieht. Diese grausame Pünktlichkeit mißfällt uns. Es liegt etwas Unmenschliches darin. Wie mancher jour fixe mag hierdurch nicht in seinen Grundfesten erschüttert worden sein; und gerade der Mittwoch eignet sich am besten hierzu. Herr Kretschmann hätte dies beizeiten bedenken sollen. — Doch zur Sache. Unter den fünf bisher abgehaltenen Orchesterabenden machte sich, sowohl hinsichtlich des Programmes, als auch der künstlerischen Wiedergabe desselben besonders der dritte bemerkbar. Eine Haydnsche Symphonie in E-moll, die sich wie eine Mozartsche anhörte, wurde vom Orchester ganz vortrefflich exekutiert; desgleichen zwei symphonische Dichtungen »Vysehrad« und »Vltava« von Smetana. Da der Komponist in beiden Werken slavische Weisen anschlägt, kann von dessen Erfindungsgabe füglich nicht die Rede sein. Aber die Verarbeitung der Themen zeugt von soviel Geist und musikalisch-poetischer Empfindung, daß wir nicht genug staunen konnten, einem Komponisten von so hervorragender Begabung zum ersten Male im Konzertsaale zu begegnen. Dabei ist die Beherrschung der Form eine geradewegs verblüffende, die Instrumentation auf der Höhe des Berliozschen Orchesters, — kurz, es sind zwei Meisterwerke; das aber genügt, um die Philharmoniker abzuhalten, mit Werken von solchem Schlage sich zu befassen, und da Dvořak und Brahms in ausgiebigster Weise für Brennmaterial sorgen, werden noch sehr viele Brandopfer zu Ehren des philharmonischen Publikums verbrodeln müssen, ehe der eklige Qualm sich verzogen haben wird, der unter den obwaltenden Umständen jedem tiefern künstlerischen Atemzug mit dem Erstickungstode droht. — Wagners »Siegfried-Idyll« litt nicht wenig unter der Brutalität der Holzbläser. Aber auch der Dirigent hat sich bezüglich der Tempi manches zu Schulden kommen lassen. Der Anfang z. B. war entschieden verschleppt, der Schluß hingegen zu übereilt. Herr Kretschmann hat die Kräfte seines Orchesters überschätzt,

wenn er dasselbe einer so heiklen Aufgabe für gewachsen hielt. Es gibt wenig Stücke, die einem Orchester so viel zu schaffen machen, als das Siegfried-Idyll. Die Farben darin sind so zart aufgetragen, Licht und Schatten so fein abgestuft, die Ornamentik von so außerordentlicher Mannigfaltigkeit, der ganze Bau so kunstvoll und doch harmonisch, daß bei allem Überwuchern des Details die Konturen des Bildes in seiner Gesamterscheinung nur noch plastischer hervortreten. Und diesen Totaleindruck zu erzielen, ohne dem Zuhörer die Freude an dem reizend Episodenhaften zu verkümmern, das eben ist dem Kretschmannschen Orchester nicht gelungen.

Der vierte Orchesterabend brachte eine Ouvertüre zu »Macbeth« von Brüll und eine Serenade für Streichorchester von einem Herrn Mannheimer. Indem wir uns jeder Kritik enthalten, glauben wir ein genügendes Maß von Wohlwollen den beiden Komponisten entgegengebracht zu haben. Ein Mozartsches Klavierkonzert wurde von Herrn Labor in sehr fertiger, aber wie uns bedünken wollte, ziemlich trockener Weise gespielt. Die ungemein wässerige Musik zur »Melusine« von Herrn Jul. Zellner entbehrte nach einer gewissen Seite des Kolorits nicht der nötigen Charakteristik. — Dem fünften Orchesterabend konnten wir nicht beiwohnen, da wir an demselben Abend der musikalischen Soiree des Violoncellisten Herrn Rob. Haußmann den Vorzug gaben, — eine Unvorsichtigkeit, die wir, als es leider zu spät war, herzlich bereuen mußten. Herr Haußmann hatte es wirklich nötig, Herrn Dr. Johannes Brahms als Aushängeschild seines Konzertes zu benutzen; dadurch verschaffte er sich jedenfals ein »empfängliches« Publikum. Wirklich wurden seine »Leistungen« mit Eclat aufgenommen, und doch können wir versichern, selten einen mittelmäßigeren Cellisten gehört zu haben. Herr Haußmann spielt ganz so kalt, gekünstelt und — sagen wir — langweilig, als es die vorgetragenen Kompositionen waren. Mag die Cello-Sonate mit Klavier von Corelli gefallen, wer sie glaubt zu verstehen, und mag man über einer Bachschen Sarabande und Bourrée für Cellosolo Visionen haben und die Engel singen hören, mag man ein Narr sein und hinter jedem Notenkopf aus der Feder des großen Bach ein zu lösendes

Welträtsel herausklügeln, — gut; wir wollen uns bemühen, für derlei Abgeschmacktheiten ein Verständnis zu haben. Aber etwas, wie die neue Cello-Sonate von Herrn Dr. Johannes Brahms, aufzuschreiben, drucken, aufführen zu lassen, ja selbst dabei mitzutun, zu verlangen, daß so was gefallen soll, zu sehen, daß es gefällt, und die Versicherung solchen Gefallens nicht für teuflische Ironie zu nehmen, sondern im vollen Glauben an die Aufrichtigkeit des Beifalls, dieses neueste Werk als der Himmel weiß was hinzustellen — — — das mitanzusehen und von solchem Wahnsinn nicht angesteckt zu werden, ist keine Kleinigkeit mehr — und meiner Treu! ich fange an, vor mir Respekt zu kriegen. — Ja, was ist denn heutzutage Musik, was Harmonie, was Melodie, was Rhythmus, was Inhalt, was Form — wenn dieses Tohuwabohu in allen Ernste Musik sein will? Will aber Herr Dr. Johannes Brahms seine Anbeter mit diesem neuesten Werke mystifizieren, will er sich über ihre hirnlose Veneration lustig machen, dann freilich ist es etwas anderes, und wir bewundern in Herrn Brahms den größten Foppmeister dieses Jahrhunderts und aller künftigen Jahrtausende.

Der erste Quartettabend Rosés ließ sich nicht übel an. Von vorzüglichen Kräften durfte man aber auch Vorzügliches erwarten. Besonders angenehm überraschte uns das energische, kraftvolle Spiel des Herrn Rosé, das dem Mendelssohnschen Quartett Op. 44 in Es nur zugute kam. Im rasch dahinjagenden Scherzo feierte die Disziplin der Spieler ihre Triumphe. Alle Ehre und Achtung solchem Können! Den Reiz dieses Abendes zu erhöhen, produzierte sich in der zweiten Nummer des D-moll-Trio von Schumann Op. 63 Frau W. de Serres, bekannter unter ihrem früheren Namen Montigny-Remaury. Die Komposition, mit Ausnahme des Scherzo, trägt schon starke Spuren der späteren Schaffensperiode des unglücklichen Meisters. Auch wurde der erste Satz nichts weniger als »mit Energie und Leidenschaft«, wie die Vorschrift lautet, gespielt; um so wirksamer kam das kräftig rhythmisierte Scherzo zur Geltung. Frau de Serres führte die Pianopartie mit großer Delikatesse und feinem Verständnisse durch und erntete lebhaftesten Beifall. — Im E-moll-Quartett Op. 59 von Beethoven machten sich mancherlei Übelstände bemerk-

bar, namentlich von Seite des Bratschisten, der, bald zu vorwitzig, bald zu kleinlaut, ein einheitliches Zusammenspielen im ersten und zweiten Satz nicht recht aufkommen ließ. Sehr befriedigend hingegen wurden die zwei letzten Sätze gespielt.

Daß das Konzert der in Wien so rasch beliebt gewordenen Signorina Teresina Tua vor gedrängt vollem Hause sich abspielen werde, war vorauszusehen. Der Wiener liebt einmal den Spaß, sei's nun im Theater oder Konzert, in der Öffentlichkeit oder innerhalb seiner vier Wände, und so hörte er sich zum Spaß auch die Tua an. Und wahrlich! Späße gab's die Menge. Zu Anfang gings ziemlich ernst her. Mendelsohns Violinkonzert ist heiter, aber keineswegs spaßhaft. Aber nach Zarzycki, dem der bekannte Zapateado nebst manchen anderen Schnurren als Zugabe folgte, womit die liebenswürdig kokette Signorina die tobenden, da capo gröhlenden Enthusiasten beschwichtigte, ging es schon recht munter her. Schließlich hörte man nichts mehr, als Flageolettöne, pizzicati, schwirrende Doppeltriller und Arpeggien. Das tanzte, flimmerte und tollte durcheinander und zu alledem das niedliche Zuckerfigürchen mit den stets verwundert dareinschauenden Augen, dem kindischen Lächeln und ungeduldigen Trippeln und . . . ei wer sollte darüber nicht zum Narren werden?

Einen angenehmen Abend verbrachten wir in dem Konzerte des Frl. Hermine Spieß. Die junge Dame verfügt über ein sympathisches Organ mit dunkler Färbung und versteht es trefflich, die verschiedensten Stimmungen in höchst charakteristischer Weise auszudrücken.

Hugo Wolf.

5. Dezember 1886.

Konzerte.

Um abwechslungsweise einen neuen und ungewohnten Gegenstand in das Bereich unseres Referates zu ziehen, sei wieder einmal der 30 Orchesterabende Theodor Kretschmanns gedacht. Bereits wurde ein Fünftel der beschwerlichen Tour zurückgelegt und auch glücklich überstanden. Das Orchester ist noch immer

vollzählig, der Dirigent unbeugsam und bis zum Äußersten entschlossen. Kapituliert wird nicht, und das schon aus dem einfachen Grunde, weil es nie zur gewünschten Belagerung kommen will. Aber käme es auch dazu; — mit der Hälfte seiner Getreuen würde Herr Kretschmann imstande sein, die Belagerer bis vor die Türe des Saales zurückzuschlagen, oder es gibt keine Streichserenaden mehr. Die Erfolge Rob. Fuchs' gönnen unseren »Lieblingen« keine ruhige Stunde mehr, und fürchterlich müssen die Symptome sein, die sich um die Zeit, wann ihr Hirn zu kreißen beginnt, bei Serenadenkomponisten einstellen. O, was für gerührte Menschen sind die dann nicht! wie sie ächzen und krächzen und flennen und tränen und, voll Erwartung der Dinge, die da kommen sollen, leider aber nicht kommen, wie die Briefkasten gähnen. Solch ungewisser Zustände, welche nichts anders sind als die blasseste Langeweile, ledig zu sein, gibt es nun freilich eine hinreichende Menge angenehmer und dabei höchst unschuldiger Arten; aber Streichserenadenkomponisten, die nicht für sich, sondern für die Allgemeinheit leben, haben mit Unschuld und Annehmlichkeiten nichts zu schaffen. Und so, anstatt ihre Langeweile in geschlossener Gesellschaft an den Mann zu bringen oder sie zu verschlafen, zu vertrinken, zu verbummeln oder zu verspielen (ein unfehlbares Mittel), verschreiben sie dieselbe in Serenaden und machen Verleger, Dirigenten, Musiker, Kritiker und alles, was hören kann (Kritiker haben doch Ohren?), unglücklich. Herr Dr. Johannes Brahms, der auch in Serenaden macht, aber als Ludwig II. (wie Bülow zu scherzen beliebte) durch seine Universalität sehr vorteilhaft von den Spezialisten im Serenadenfache absticht, kann sich, seine Portion Langeweile abzulagern, selbstverständlich auf dieses eine dankbare Genre allein nicht beschränken, da er es seinem Ruhme schuldig zu sein glaubt, alle Formen der Instrumental- und Vokalmusik mit dieser köstlichen Empfindung zu imprägnieren, weshalb er denn auch in der letzteren Zeit anfing, Symphonien zu schreiben — zur großen Genugtuung unseres würdigen Hofkapellmeisters Dr. Hans Richter.

Doch kehren wir zu Kretschmanns Orchesterabend zurück. Zu leugnen, daß Herr Kretschmann und seine Getreuen noch

lange das Schlachtfeld behaupten, wenn das Publikum bereits einen wohlgeordneten Rückzug angetreten, wäre eine Unwahrheit. Ob aber dieses vorzeitige Bedürfnis nach Bewegung und frischer Luft nicht auf eine geheimnisvolle Wechselwirkung zwischen den Ohren der Zuhörer und gewissen Marterinstrumenten im Orchester zurückzuführen ist, sei dahingestellt. Jedenfalls ist es bedauerlich, daß ein so tüchtiger Feldherr wie Herr Kretschmann fast nur Rekruten unter seinem Stabe befehligt, Kanonenfutter, das freilich im Pulverdampf des Fortissimogetümmels bewunderungswürdig metzelt, aber als Vorposten auf halbwegs schwierigem Terrain exponiert, wo es gilt, mit Besonnenheit zu handeln, alsbald den Kopf verliert. Namentlich die Holzbläser spielen sich auf die wütendsten Verächter aller Tonschönheit hinaus. Die mögen gut genug sein, um Brillenschlangen abzurichten oder einem Brahmsschen Klavierkonzert das nötige musikalische Relief zu verleihen, zu was Besserem taugen sie kaum. Dawider helfen auch keine Proben, höchstens bessere Instrumente; auch trifft unser Tadel nicht den mehr oder minder gelungenen Vortrag von seiten des Bläsers, sondern lediglich die tonale Unschönheit, die gemeine Klangfarbe der betreffenden Instrumente. Herr Hermann Grädener, welcher letzthin an Stelle Kretschmanns, der sich mit dem Violoncello zu schaffen gemacht, das Konzert dirigierte, scheute keine Mühe, das Programm in möglichst vollkommener Weise auszuführen, das höchst ungleichartige Verhältnis der Bläser zu den Streichinstrumenten zu kompensieren und die so nötige Homogenität der unterschiedlichen Massen zueinander anzustreben. Wenn ihm dies nur zum geringen Teil gelungen ist, so trifft die Schuld weit weniger den Dirigenten Herrn Grädener, als das noch zu ungeschulte, einer harten Zucht bedürftige Orchester. Von den zur Aufführung gelangten Nummern wurde die Trompetenouvertüre von Mendelssohn (ein effektvolles, stark mit Blech beschlagenes Stück, wie schon aus dem Titel zu entnehmen), da es dem Orchester nicht an Gelegenheit mangelte, sich nach Lust und Laune auszutoben, verhältnismäßig am besten gespielt. Eine Sinfonietta Op. 14 von Herrn Grädener wurde beifällig aufgenommen. Ihrer Form, ihrer Länge, ihrer reichen Details, ihrer

sorgfältigen und gründlichen Durchführung nach könnte es auch eine Symphonie sein. Der Komponist mochte das Stück wohl seines heiteren Charakters wegen Sinfonietta getauft haben. Aber gleichviel, ob Symphonie oder Sinfonietta — die Komposition gefiel uns, freilich weniger wegen ihres musikalischen Wertes, als ihres moralischen. Ich sage moralischen, weil das Stück nicht mehr zu sein vorgibt, als es in Wirklichkeit ist: ein hübsches, launiges, anspruchsloses Ding, das allerdings von keinen Wunderdingen erzählt, aber recht gemütlich plaudert, mitunter sogar possenhaft, bizarr wird, so — so Berliozisch — soweit sichs natürlich mit der Stellung eines Konservatoriumsprofessors verträgt — und dabei fein und pikant instrumentiert. Manche Trivialitäten laufen freilich auch mitunter mit, aber auch die gefielen uns wegen ihrer Natürlichkeit. Tiefsinnig und unverständlich wie Dr. Johannes Brahms kann jeder musikalische Handlanger sein, wenn es ihm Befriedigung gewährt, sich und das Publikum zu belügen — vorausgesetzt, daß ihm das letztere überhaupt den nötigen Glauben schenkt.

Hugo Wolf.

12. Dezember 1886.

Oper und Konzerte.

Das ganze musikalische Deutschland feiert den hundertjährigen Geburtstag seines nationalsten Tondichters, des genialen Begründers der deutschen Oper, des glorreichen Sängers für Freiheit und Vaterland, des Deutschlands Wiedergeburt mit der köstlichsten Morgengabe verherrlichenden Komponisten des »Freischütz«: Karl Maria von Weber. Welchem Deutschen ist der »Freischütz« nicht liebenswert geworden! Welcher Heimatlose hat nicht im Rauschen seiner Wälder, in den Dämmerungen seiner Geisterschatten seine Kindheit zurückgeträumt und ein Asyl gefunden! aber auch, welch eine wichtige historische Bedeutung ist dem »Freischütz« beizulegen, da mit seinem Siege über das verweichlichte italienische Opernwesen auch seinem hartnäckigsten Gegner, der Spontinischen Prachtoper, der Todesstoß versetzt wurde. Das unter der napoleonischen Gewaltherrschaft neuerwachte und

gestärkte Nationalbewußtsein der Deutschen lechzte förmlich nach seiner künstlerischen Gestaltung, und K. M. v. Weber war es vorbehalten, die im Gemüte seiner Zeitgenossen vibrierenden Saiten in einem vollen Akkord austönen zu lassen. Nur von diesem Standpunkt aus betrachtet kann man sich die faszinierende Wirkung des »Freischütz« auf seine Zeit erklären, die ja noch lange nicht reif genug war, das Neue und Gewagte der Partitur in ihrer vollen Bedeutung zu würdigen. Hat doch Tieck, ein Freund Webers und ein feiner Musikkenner, den Freischütz für das »unmusikalischeste Getöse, das je über die Bühne getobt ist«, erklärt. Und Spohr schrieb ein Jahr später: »Da ich das Komponistentalent Webers bis dahin nicht sehr hoch hatte stellen können, so war ich begreiflicherweise nicht wenig gespannt, diese Oper kennen zu lernen, um zu ergründen, wodurch sie in den beiden Hauptstädten Deutschlands einen so enthusiastischen Beifall gefunden habe usw. Die nähere Bekanntschaft mit der Oper löste mir das Rätsel des ungeheuren Erfolges freilich nicht, es sei denn, daß ich ihn durch die Gabe Webers, für den großen Haufen schreiben zu können, erklärt finden wollte.« Und nun vollends E. T. A. Hoffmann, der geistvolle Interpret des »Don Juan« und der Beethovenschen Symphonien, der Werke Glucks, der für die Wolfsschlucht, »den Gipfel der Oper«, dem Dekorateur und Maschinisten den »gefühltesten Dank aller weichen Seelen« vindiziert wissen will; wie denn Weber von verschiedenen Seiten hören mußte, daß die Oper ihren Erfolg eigentlich doch nur dem »Teufelsspuk und Feuerwerk« verdanke, worauf sich auch folgende Stelle in einem Briefe Webers an Lichtenstein bezieht: »Glaube es wohl, daß sich Widersacher finden; ist auch natürlich, der Teufelsspuk macht mich selbst oft irre, und wenn nicht ehrenwerte Männer mir mit Zufriedenheit die Hand drückten, so dächte ich selbst, Musje Samiel mache die Sache allein.« Welcher liebenswürdige Skeptizismus! — Nun war es freilich Weber selbst, der am meisten auf ein stark realistisches Hervortreten des Nächtlich-Gespenstischen von der Bühne herab drang. Als der erfinderische Dekorateur des Berliner Operntheaters, Gropius, die Schrecknisse in der Wolfsschlucht »aus dem Kampfe der Elementgewalten herleitend darstellen und das Gespenstische,

wie aus der Phantasie Kaspars und Maxens geboren, auch nur durch Andeutungen in der Seele des Beschauers hervorrufen wollte«, entgegnete Weber: »Ihre Intentionen sind zu fein für die Oper, sie passen in den »Hamlet« oder »Macbeth«. Wer aber soll aus Ihren Felsen und Wolkengestalten bei dem Höllenspektakel meine Musik heraussondieren? Machen Sie die Augen der Eule tüchtig glühen, ordentliche Fledermäuse umherflattern, lassen Sie sichs auch auf ein Paar Gespenster und Gerippe nicht ankommen, nur daß es tüchtig Crescendo mit dem Kugelgießen gehe usw.« Diese Worte charakterisieren den praktischen, bühnenkundigen Kapellmeister, der immer genau weiß, wie weit seine Mittel reichen, und wann dieselben, im Vereine mit dem Maschinisten und Dekorateur, erst die beabsichtigte Wirkung zu erzielen imstande sind. Sehr vorteilhaft für das Verständnis der Oper war die kurz vorhergegangene Aufführung der »Preziosa«. Weber selbst bekennt dies. In einem Schreiben an Lichtenstein äußert sich der Meister: »Ich glaube es gern, daß ihr aus manchem im »Freischütz« nicht klug werden könnt. Es sind Dinge darin, die in dieser Weise noch nie auf der Bühne waren, die ich daher ohne das mindeste Anhalten an schon Vorhandenes gänzlich aus meiner Phantasie schaffen mußte. Gott gebe nur, daß ich das rechte getroffen.

Das freut mich sehr, auch von Dir zu hören, daß die »Preziosa« durchaus gefiel. Es ist ein guter Vorläufer für den »Freischütz«, denn es war doch manches Gewagte darin, nach gewöhnlicher Handwerksansicht!« Nach unsern Begriffen vom »Gewagtem« würde freilich die gewöhnliche »Handwerksansicht« die Partitur der »Preziosa« zahm finden, aber was für Revolutionen haben innerhalb dieser 66 Jahre auf dem Gebiete der Tonkunst nicht stattgefunden!

Auch auf unserm Operntheater, das sich den Anschein gibt, als ob es eine Weber-Feier beginge, introduzierte die »Preziosa« den »Freischütz«, indem sie — zugleich einen sogenannten Weber-Zyklus, untermischt mit Kompositionen von Ignaz Brüll, einleitete. Eine reizende Idee, die ganz in den Rahmen unserer Weber-Feier hineinpaßt und dem erfindungsreichen Kopf, der darauf verfallen, nicht hoch genug (im gewissen Sinne) anzurechnen ist.

So anregend sich die Vorstellung der »Preziosa« durch Hinzuziehung der Schauspieler des Hofburgtheaters gestaltete, so verstimmend war der Eindruck, den wir bei der Aufführung des »Freischütz« empfingen. Nur Chor und Orchester, unter Direktor Jahns musterhafter Leitung, standen auf der Höhe ihrer Aufgabe. Die Darsteller befriedigten wenig oder gar nicht. Daß unser Operntheater trotz einer Milchstraße von »Sternen« nicht in der Lage war, die Rolle der Agathe zu besetzen, ist traurig, aber wahr. Daß man sich genötigt sah, Frau Sucher aus Hamburg zu verschreiben, um die Aufführung des »Freischütz« zu ermöglichen, ist nicht minder traurig, und daß trotz alledem Agathe eine traurige Figur spielte, ist leider nur zu wahr. Wir sind nie blind gewesen für die schätzenswerten Eigenschaften der Frau Sucher und haben ihr Lob wahrlich nicht im heisern Fistel gesungen; eher haben wir auf der Skala der Anerkennung ein paar Töne zu hoch gegriffen. Aber die Leistung der Frau Sucher hat uns diesmal sehr herabgestimmt. Es war, als wehte während der großen Szene und Arie ein eisiger Luftzug durch die trauliche Stube Agathens. Wie verdrossen und frostig glitt das süßeste Gebet, das je Unschuld zum Himmel gehaucht, über ihre Lippen! Wahrhaftig, das konnte nicht einmal bis zum Schnürboden gedrungen sein. Auch in Spiel und Mimik war Frau Sucher von einer geradezu abgekarteten Langeweile. Der Himmel weiß es, ob andere dasselbe empfunden; wenn aber, so tut es mir um Frau Sucher leid, und wenn nicht, na, so werden wir uns dessentwegen nicht zerzanken.

Vor einigen Jahren besaß das Operntheater an Frl. Pirk eine ungewöhnlich begabte Soubrette. Das Engagement wurde jedoch sehr bald gelöst, wahrscheinlich wegen zu großer Befähigung der Künstlerin, denn die Leitung unseres Operntheaters leidet's nicht, das wirklich Bedeutende dauernd an seine Bühne zu fesseln. An Stelle von Frl. Pirk trat Frau von Naday. Vortrefflich! Aber würde man den Wirkungskreis der Frau v. Naday nur auf die Rolle der Coppelia, ich meine das Geschöpf des Coppelius, beschränkt haben, es wäre gerade so gut gewesen, als wenn sie das Ännchen sänge. — Der Max des Herrn Schrödter war mehr eine verschlafene, als träumerische Natur. Allem Anscheine nach befaßte sich Herr

Schrödter zu oberflächlich mit seiner Rolle, wie er denn auch mit dem Orchester zu wiederholten Malen in Kollision geriet. Ein schätzenswerter Bösewicht zu werden verspricht Herr v. Reichenberg (Kaspar); aber er muß sich noch beherrschen lernen. Selbstbeherrschung ist vielleicht die einzige Tugend, die einen ordentlichen Bösewicht ziert. Herr v. Reichenberg aber war ganz Laster und Verworfenheit. — Die Wolfsschlucht war brillant ausgestattet und auch stimmungsvoll, schien aber keinen besonderen Eindruck auf das Publikum gemacht zu haben. Wahrscheinlich war es zu »ergriffen«, um die Hände regen zu können, wie es die Szene wahrlich verdient hätte.

Zwei Pianisten allerersten Ranges: Moritz Rosenthal und Eugen d'Albert konzertierten in unmittelbarer Aufeinanderfolge im Bösendorfersaale. Das Spiel der beiden Virtuosen verhält sich zueinander, wie etwa eine Rakete zu einem glimmenden Kohlenfeuer. Rosenthals Vortrag zündet, der d'Alberts erwärmt. Der eine erweckt zu Taten, der andere zu Betrachtungen. Rosenthal spielt glänzender, unbefangener, siegesgewisser; er markiert den Weltmann am Klavier und brilliert mit seinen Kenntnissen, d'Albert hingegen spielt gewissenhafter und mehr um sich Genüge zu tun, als dem Publikum zu gefallen. Wenn Rosenthal schon donnert, grollt erst d'Albert. Wenn aber nach dem Gewitter der Mond durch die Wolken bricht, träumt d'Albert und schwärmt, während sein Rivale noch mit den Wolken kämpft. Kurz, d'Albert dünkt uns die mädchenhaftere, feinfühligere Natur, Rosenthal aber die energischere, mit männlicherer Auffassung. Beide Künstler hatten übrigens genug an den Mühen des Beifalls zu tragen. — Notabene, daß in dem Konzerte d'Alberts Frl. Paula Dürrnberger gratis mitgewirkt, dürfte nicht jeder Besucher besagten Abendes gewußt haben, denn ihre Mitwirkung war stillschweigender Art und erfolgte vom Zuschauerraume aus, indem sie die Vorträge des Virtuosen mit einem wahrhaft genialen Mienen- und Gebärdenspiel — und dies mit einer erstaunlichen Ostentation — begleitete. Wenn Frl. Dürrnberger am Piano ebenso ausdrucksvoll spielt als in der Luft, dann — alle Achtung.

Hugo Wolf.

19. Dezember 1886.

Oper und Konzerte.

Ein aufgegebener Mann, den Todeskeim im Herzen, schuf K. M. v. Weber sein letztes großes Werk: »Oberon«. Und diese Schöpfung, ein üppiger Blumengarten des Lebens, sollte das Werk eines Todgeweihten sein? eines Mannes, dessen Leben an dem Minutenzeiger der Zeit hing, der jeden schmerzlichen Atemzug dem lauernden Tode abzuringen hatte, dem gerade eine Hand voll Stunden gegönnt war, sein letztes Werk zu vollenden, aufzuführen und dann — fern von den Seinen, in fremder Erde, — für immer sein müdes Haupt zur Ruhe zu legen? — Furchtbares, frevelhaft grausames Schicksal! Das gebrechliche Gefäß zu zertrümmern und den duftig blühendsten Inhalt, wie er noch einmal, als süß betäubender Weihrauch, emporwirbelte, mit ihm zu vernichten! — Selten war der Genius eines Künstlers so erhaben über irdische Schmerzen, als der Webers. Mit der Gewißheit, daß ihm nur eine kurze Spanne Zeit diesseits der Erde zugemessen sei, ging er an die Arbeit des »Oberon«. »Lieber Freund« — äußerte er sich zu Gubitz, als dieser besorgt um Webers Gesundheit ihm das Gefährliche einer Reise nach England nahelegte, »lieber Freund, ich erwerbe in England ein gut Stück Geld, das bin ich meiner Familie schuldig, aber ich weiß sehr gut — ich gehe nach London, um da — zu sterben. Still, ich weiß es!« — Und ein andermal an Böttiger, der ihn von einer Reise über den Kanal ebenfalls abzubringen suchte: »Böttiger, das ist all gleich! Ob ich reise, ob ich nicht reise, bin ich in einem Jahre ein toter Mann. Wenn ich aber reise, haben meine Kinder zu essen, wenn der Vater tot ist, während sie hungern, wenn ich bleibe. Was würden Sie tun an meiner Stelle?« — Und erschütternd geradezu ist sein Ausruf: »Nur wiederkommen möchte ich aber! Lina, Max und Lexel noch einmal sehen, dann geschehe in Gottes Namen Gottes Wille — aber dort sterben — das wäre hart.« Er sollte auch diesen letzten bitteren Kelch leeren. Das ungesunde Klima, Enttäuschungen, anstrengende Tätigkeit, Aufregungen und Sorgen zehrten schneller an seinem schwächlichen Körper, als der Meister wohl gedacht

hatte. Den 6. Juni wollte er als den Tag seiner Abreise festgesetzt wissen, aber in der Nacht des 4. zum 5. hatte er bereits die letzte große Reise angetreten. Der Unsterbliche verschied im Hause seines Freundes, des Musikers Smart.

»Oberon« fand in London bei seiner ersten und den übrigen zwölf Aufführungen, die Weber selbst dirigierte, die enthusiastischeste Aufnahme. Der Kritiker des Harmonikon berichtet darüber: »Herr von Weber führte selbst das Orchester an; er wurde mit einer Wärme empfangen, die selten, vielleicht nie, in einem Theater übertroffen worden ist; viele Beifallszeichen rings umher mit bewillkommenden Hüten und Tüchern und jedem anderen Merkmale der Gunst bezeugten die starke Vorliebe des Publikums für diesen Meister. Alles dies wiederholte sich zu Ende der Oper, wo er — zufolge einer gemeinen und häßlichen Sitte, die sich in dies Land einzuschleichen beginnt, aber jetzt in Frankreich, wo sie zuerst entsprang, verboten ist — auf die Bühne gerufen ward: ein Ruf, dem er, sehr zu seiner Ehre, sich auf eine Art fügte, die seine Abneigung gegen eine solche Vorladung ausdrückte.« Im übrigen tadelt der Kritiker die Mängel und die Planlosigkeit des Textbuches, lobt die exakte Maschinerie und die reichen Dekorationen, die auch Webers Beifall hatten: »Die Pracht und Vollkommenheit der Dekoration geht über alle Beschreibung und ich werde es wohl so nie wiedersehen; man sagt, daß die Oper 7000 Liv. St., ungefähr 49000 Taler kostete usw.« — und meint, daß Webers Musik nicht ohne Melodie sei — wie manche behaupteten —, doch ist diese für ungeübte Ohren durch eine fast übermächtige Fülle der Instrumentalbegleitung meist verdeckt usw. Was würde dieser ehrenwerte Gentleman erst gesagt haben, wenn er auch Wüllners Rezitative hätte zu hören bekommen? Gewiß, er wäre einfach davongelaufen. Wenn doch Direktor Jahn den »Oberon« in seiner ursprünglichen Gestalt geben wollte! Gute Miene zum bösen Spiele Wüllners zu machen, zeugt von wenig Pietät für den Genius des deutschen Meisters. Hingegen würde Herr Jahn dem Werke Webers wirklich vom Nutzen sein, wenn er sein Augenmerk auf eine zartere Ausführung der Chöre, auf ein sinnvolleres szenisches Arrangement und auf eine zweckmäßigere Besetzung der Rollen,

z. B. der des Oberon, richten wollte. Herr Schittenhelm ist ein strebsamer Sänger, aber für die Titelrolle taugt er nun und nimmer. Oberon wäre eine Rolle für Herrn Schrödter, aber was soll dann aus Scherasmin werden? den, nebenbei gesagt, Herr Schrödter mit aller ihm innewohnenden Treuherzigkeit gibt und ihm schauspielerisch eine Bedeutung beizulegen weiß, wie sie nur durch die musikalische Charakteristik Webers noch übertroffen wird. Für einen verliebten Ritter, der außerdem auch was auf Ehre hält und seinen Mann stellt, wenns sein muß, überdies aber in hohen und schwierigen Lagen sich gut zurechtfindet, paßt Herr Müller vortrefflich. Etwas mehr Feuer und Zärtlichkeit würden dem kühnen Ritter gut anstehen und ihn dem Herzen Rezias liebenswerter erscheinen lassen. Dem Hüon, wie ihn Herr Müller gab, mangelte es an innerem Zündstoff. — Frau Sucher war freilich keine liebenswürdige Rezia, aber sie sang mit Wärme und Hingebung und erzielte mit dem Vortrag der Ozean-Arie einen bedeutenden Erfolg. Nicht übel fand sich Frl. Braga mit der reizenden Partie der Fatime ab. Ein entsprechender Puck war Frl. Kaulich. Die übrigen Personen sangen Wüllner oder bildeten schweigsam die nötige Staffage der Handlung.

Den Weberzyklus zu vervollständigen wurde auch »Abu Hassan« auf die Bühne gebracht. Der stark burleske Stoff, vom Schriftsteller und Schauspieler Hiemer dramatisiert, enthält deutliche Reminiszenzen an die Schattenseiten aus Webers Sturm- und Drangperiode am Hofe des Herzogs von Württemberg, dessen Sekretärstelle der einundzwanzigjährige Künstler damals bekleidete. Eine Glanznummer der Oper, die nebst vielem Trefflichen auch Veraltetes und Unbedeutendes enthält, bildet der ungemein drastisch durchgeführte Chor der Gläubiger: »Geld! Geld! Geld!«, der sozusagen nach der Natur komponiert ist und um so charakteristischer wurde, als es Weber an den gewissenhaftesten »Vorstudien« nicht fehlen ließ. — Ein erstaunlich munterer Hassan war Herr Müller, ein Filou par exellence! Wer hätte diese Beweglichkeit, diesen Mutwillen in Herrn Müllers würdevollem Wesen gesucht? Auch Frl. Lehmanns Stirn glänzte heiterer denn je, und Fatime war ein allerliebster Schelm. Und Herrn Mayer-

hofers Omar! ein Kabinettstück, wie überhaupt jede komische Oper dieses vortrefflichen Künstlers, wobei wir gleich bemerken wollen, wie sehr bedauerlich, ja sündhaft es ist, Rollen wie Figaro, Leporello, Papageno usw. anderen Sängern anzuvertrauen, wo einzig Herr Mayerhofer am Platze wäre. — Der »Abu Hassan« machte übrigens so viel wie keine Wirkung auf ein Publikum, das sich ja hauptsächlich einfand, um das neue Ballett von Wüllner und Brüll anzusehen. Eine sonderbare Zusammensetzung: Weber und Brüll und dies gelegentlich einer Weberfeier! Die Idee, das Ballett »Rokoko« aufzuführen, darin Webers »Aufforderung zum Tanz« dominiert, lag nahe genug, und entsprechende Tänze zu Webers Polonaise, dem Rondo, der Polacca brillante zu arrangieren, wäre auch kein übler Einfall und jedenfalls schicklicher, als ein Ballett von Brüll gewesen; aber schicklich und einträglich gelten der Leitung unseres Operntheaters als zwei einander feindliche Begriffe, die absolut keine ehrbare Annäherung vertragen.

Die Gedenkfeier für Franz Liszt nahm seltsamerweise auch ohne die ursprünglich angedrohte Exekution der »Preludes« einen friedlichen Verlauf. Dennoch wäre es besser gewesen, unser jovialer Hans Richter hätte es bei »seinen« Preludes bewenden lassen, an denen ohnehin nichts mehr zu verderben war, als »unsere« »Ideale« zu verhunzen. Wir verzichten mit Wonne auf die Vorführung Lisztscher Kompositionen, wenn selbe in so geist- und gefühlloser Weise gespielt werden, wie dies letzthin der »Ideale« passierte. Vermutlich hat Herr Richter dieses wundervolle Tonstück erst bei der Generalprobe, also im letzten kritischen Augenblicke, kennen gelernt und sofort diese schöne und passende Gelegenheit benutzt, Separatproben mit den Saiten- und Blechinstrumenten abzuhalten — eine weise Einrichtung, wenn sie in den Vorproben geltend gemacht wird, bei Generalproben aber leider nicht mehr recht verfangen will. So kam es denn zu einer höchst inkorrekten und schwunglosen Aufführung dieses hochpoetischen Tonstückes, das übrigens mehr noch unter der rücksichtslosen Hand des Dirigenten, als unter der Brutalität des Orchesters zu leiden hatte. Herr Richter würde gut daran tun, das Vorwort zu den symphonischen Dichtungen Liszts recht eindringlich zu

memorieren, aber das schon vor der Generalprobe. Vielleicht merkt er dann, daß darin von »periodischem Vortrag«, von dem »Hervortreten der besonderen Akzente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancierung« und dergleichen sachgemäßen Dingen die Rede ist, von dem allen in seiner Aufführung der Ideale — der verkehrten Tempi gar nicht zu gedenken — blutwenig zu bemerken war. — Das hierauf folgende Klavierkonzert in A fand in Herrn Reisenauer einen geistvollen und technisch hochentwickelten Interpreten. Der XIII. Psalm für Chor, Solo und Orchester ist wohl das brünstigste Gebet, das je in Harmonien ausgeströmt. Es ist die stille Einkehr eines tief und wahrhaft religiösen Gemütes in sich selbst. Diese Musik atmet die Glaubensfreudigkeit eines Heiligen, die verklärte Gottergebenheit eines Blutzeugen. Sie ist die glorreichste Apotheose des Christentums. Nach diesem Tonstücke, darin sich besonders der Singverein hervorgetan und Herr Winkelmann bezaubernd schön und ergreifend die Soli gesungen, nach diesen weihevollen Klängen hätte die Feier schließen sollen. Die vierte ungarische Rhapsodie darauf anzustimmen, war einfach eine Geschmacklosigkeit, um nicht zu sagen: Taktlosigkeit.

Hugo Wolf.

25. Dezember 1886.

Hofoper.

Am 18. Dezember, dem Geburtstage des Meisters, wurde die »Euryanthe« aufgeführt und hiedurch der Weber-Zyklus abgeschlossen. Dieses Werk hier aufgeführt zu sehen, gehört zu den seltenen Kunstgenüssen, und jedermann, der an dem Gedeihen der Kunst aufrichtigen Anteil nimmt, begrüßt ein solches Ereignis mit unverhohlener Freude, d. h. vor der Aufführung, denn wir zweifeln, ob die Oper einen vollen Kunstgenuß dem wahrhaft Empfänglichen bereiten könne, und wohl mancher, der freudigen Herzens am Tage einer Euryanthe-Vorstellung die Räume des Opernhauses betreten, wird niedergeschlagen und einigermaßen verstimmt demselben den Rücken gekehrt haben. Es war das Schicksal Webers, seine hochfliegenden Pläne nur andeuten,

nicht ausführen zu können. Die Euryanthe, dieses Schmerzenskind des Meisters, ist eigentlich nichts anderes, als ein praktisches Lehrbuch für dramatische Komponisten, worin genau verzeichnet ist, wie sie's zu machen haben, wie nicht. Sie ist ein Experiment, an dem Weber die schmerzlichsten Erfahrungen, der große Erbe des Meisters aber, Richard Wagner, die heilsamsten Studien gemacht hat. Weber hatte mit seiner Euryanthe die große Entdeckungsreise nach dem geahnten musikalischen Drama angetreten; er hat den richtigen Weg eingeschlagen, aber er war schlecht ausgerüstet, indem er seine himmlische Musik einem elenden Wrack von Text anvertraute! Vergebens hoffte er durch das Steuer der Musik den Weg nach dem idealen Lande sich zu erzwingen. Das schwanke Fahrzeug scheiterte auf den hochgehenden Fluten der großen Oper, und mit zerbrochenem Steuer rettete sich der kühne Seefahrer auf ein märchenhaftes Eiland, wo er, an Leib und Seele gebrochen, durch das Zauberhorn Oberons sein letztes Lied aushauchte und — verschied.

Die volle Größe und Bedeutung der Euryanthe liegt nicht, wie bei »Freischütz« und »Oberon«, in ihrem absoluten künstlerischen Werte, sondern in ihrem relativen, insofern Weber bei Abfassung der Euryanthe nach ihrer tendenziösen Seite hin einen gewaltigen Schritt vor den beiden anderen Opern voraus getan hatte. Weniger das Werk selbst, als das künstlerische Prinzip, wonach Weber mit philosophischem Bewußtsein die Euryanthe gestaltet, verdient mithin unsere Bewunderung. Wenn er trotz alledem seinem Prinzip, das in der Vereinigung und Gleichberechtigung aller Schwesterkünste zu dem einen unteilbaren Kunstwerke des musikalischen Dramas gipfelte, bei der Ausführung der Euryanthe untreu ward, trifft die Schuld daran freilich in erster Linie die Dichterin, und von dieser erst fällt sie auf den Komponisten zurück, der die Lücken der Dichtung mit »melodischer« Musik ausstopfen zu müssen glaubte, ohne jedoch die geringste innere Nötigung hiefür verspürt zu haben, wodurch denn allerdings die »Vereinigung der Schwesterkünste« in ein bedenkliches Schwanken gebracht ward, und die innere Haltlosigkeit des Werkes um so greller an das Tageslicht trat.

Die Euryanthe vom rein musikalischen Standpunkte zu betrachten und zu beurteilen, ist aber auch nicht ratsam. Mit den Worten: »Euryanthe ist ein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hilfe beraubt«, lehnte Weber eine Konzertaufführung derselben in Breslau ab. Wen also nur diese oder jene Melodie hingerissen, diese oder jene Szene wegen ihrer ungemein charaktervollen Musik ergriffen, wen gewisse brutale Motive der Handlung nicht gestört, weil sie die Musik adelt, wen die blödsinnige Verstocktheit der beschuldigten Euryanthe am Schlusse des zweiten Aufzuges, die keinen anderen Grund hat, als die Handlung um einen Akt zu verlängern, nicht zur Raserei bringt, weil die Musik um so beredter spricht usf., der hat den Wert der Euryanthe sicherlich nicht erfaßt. Ja, ich glaube sogar, daß gerade diese »Musikalischen« es sind, die in der Euryanthe — allerdings mit einigem Recht — den Mangel an Melodien beklagen, solchen Melodien, wie sie, losgelöst von ihrer dramatischen Vorlage, gesungen werden können, ohne an Bedeutung und Eindringlichkeit zu verlieren, und wie sie zum Öfteren in dieser höchst merkwürdigen Partitur zauberhaft aufblühen und ihre berauschenden Düfte ausströmen. Der Melodienjäger wird mithin nur zur Hälfte seine Rechnung finden. Der mit dem Prinzipe Webers Vertraute hingegen dürfte weniger Melodie und dafür mehr dramatischen Ausdruck wünschen — also auch Inkongruenzen! Diese Widersprüche sind es denn auch, die einen wahrhaft befriedigenden Totaleindruck, worauf es doch wiederum bei einem Kunstwerke hauptsächlich ankommt, ausschließen. So wird der empfängliche Zuhörer bald angezogen, bald abgestoßen, je nachdem der Komponist von der dramatischen Situation getragen wurde oder an der Wucht des dichterischen Unsinns zu tragen hatte.

Die Aufführung der Oper war eine schwung- und lebensvolle. Die Chöre, die den größten Teil der Partitur ausfüllen und tätigen Anteil an der sehr leidenden Handlung nahmen, waren gut einstudiert. Der taufrische und in seiner Melodie ungemein edel gehaltene Jägerchor von faszinierender Wirkung. Nach der Ouvertüre stürmischer Applaus. Derselbe galt hoffentlich nur dem über

alle Maßen poetischen und grandios angelegten Tonstück, nicht aber der Ausführung, der weiter nichts nachzurühmen ist, als daß das Blech wieder einmal in unverschämter Weise lärmte. Sonderbar, daß ein so feinfühliger Dirigent, wie Herr Direktor Jahn, solchen Unfug duldet! Frau Sucher als Euryanthe war eine rührende Erscheinung, zu der ihre schrille Stimme allerdings seltsam kontrastierte. Die Sängerin dürfte übrigens an jenem Abend besonders indisponiert gewesen sein; dessenungeachtet wußte sie durch die Innigkeit ihres Vortrages der Cavatine »Hier dicht am Quell« einen wirklich poetischen Reiz zu verleihen, während die Wiedergabe der Cavatine im ersten Akt mehr angetan war, unsere Geduld zu reizen. Für den entgangenen Ohrenschmaus entschädigte Frau Sucher aber durch ein höchst ausdrucksvolles Spiel, so daß wir uns schließlich immer noch zu solch einer Euryanthe gratulieren konnten. — Eine Künstlerin, die für die Darstellung der Ortrud typisch geworden, konnte selbstverständlich auch die Eglantine, die ebenbürtige Schwester der Ortrud, nicht anders als mit den bis in die schwärzesten Winkel der Bosheit einsickernden charakteristischen Farben malen. Furchtbar, als wäre er dem Geiste der Weberschen Musik entstiegen, bewegte sich der unheimliche Schatten der Eglantine vor unsern erstaunten Blicken. Und dieser Schatten war kein luftiges Phantasiegebilde; im Gegenteil hatte er sehr konkrete Formen durch die leibhafte Verkörperung der Frau Materna angenommen. Mit dieser Rolle hat Frau Materna ein neues Blatt dem frischblühenden Ruhmeskranze ihrer an Ehren reichen Künstlerlaufbahn beigesellt. — Ein trefflicher Adolar war Herr Winkelmann, dessen Stimme nur leider zu sehr des nötigen piano entbehrt, um den zarten lyrischen Stellen ganz gerecht zu werden. Herrn Sommer fehlt zu sehr die Schärfe des Ausdruckes, um eine Rolle wie Lysiart wirkungsvoll genug zu geben. Jeder Zoll ein »liebreicher König« war Herr von Reichenberg.

Frau Suchers Gastspiel erstreckt sich glücklicherweise über den Weber-Zyklus hinaus. Diesem günstigen Umstand hatten wir eine genußvolle Vorstellung des »Lohengrin« zu verdanken. Ihre Elsa war nicht nur im Spiel und Erscheinung von gewinnen-

dem Reiz, auch ihre gesangliche Leistung befriedigte in hohem Maße. — Überhaupt waltete über dieser Vorstellung ein günstiger Stern. Wenn Herr Horwitz seine Stimme nicht so schrecklich forcieren und etwas korrekter singen wollte, könnte man an seinem Telramund nichts Übles weiter vermerken. Die Mitwirkung der Frau Materna und des Herrn Winkelmann bot im vorhinein eine sichere Gewähr für eine gelungene Vorstellung.

Noch ein Gast: Herr Bulß aus Dresden macht sich auf unserer Bühne in vorteilhaftester Weise bemerkbar. Ein gewandter Schauspieler und gut geschulter Sänger, brachte er den Petruchio in der »Widerspenstigen Zähmung« bestens zur Geltung. Die unvergleichliche Leistung der Frau Lucca als Katharina grenzt ans Wunderbare. Nie hätte ich es für möglich gehalten, daß selbst die genialste Sängerin eine so schwächliche Partitur, wie die der bezähmten Widerspenstigen auch nur notdürftig am Leben erhalten könne. Und siehe da! die Oper gefällt; ach was! man ist entzückt und schwärmt für dieses Stück. Meinethalben! Ich hasse diese geschwätzige, blutleere Musik, aber ich schwärme für die Lucca.

Hugo Wolf.

1. Jänner 1887.

Konzerte.

Die von Frau Karoline W. de Serres veranstaltete Camille Saint-Saëns-Soirée »zugunsten des Fondes zur Unterstützung dienstuntauglich gewordener, nicht pensionsfähiger Eisenbahnbediensteter und deren Witwen und Waisen« kann füglich eine interne genannt werden. Die prächtige dekorierte Stirnseite des Saales — zwei im Kerzenglanze strahlende Riesenkandelaber zu beiden Seiten des mit exotischen Pflanzen bewaldeten Podiums gaben hier ein festlich heiteres Gepräge, dessen Glanz nur durch den matten Reflex der zeitweilig traurigen Muse Saint-Saëns' einigermaßen gemildert werden konnte —, die in der Millionenglorie gleißende Gesellschaft und schließlich das etwas seltsame Programm unterschieden sich — nicht gerade sehr vorteilhaft —

von der herkömmlichen Physiognomie der meisten Konzerte. Ausgenommen die geschmackvolle Dekoration des Podiums, die brillante Beleuchtung, das vortreffliche Spiel der Frau de Serres und die damit verbundene und gewiß noch vortrefflichere Absicht derselben, gefiel mir nur wenig an diesem Konzerte, darunter aber am meisten das Septuor für Klavier, zwei Violinen, Bratsche, Violoncell, Kontrabaß und Trompete. Dieses, namentlich durch die geschickte Verwertung der Trompete effektvolle Tonstück besticht geradezu durch seine Kürze. Etwas länger und die Komposition würde uns langweilen. Dieses weise Maßhalten und die schlagfertige Kürze ist bewundernswert und durchaus nicht zu unterschätzen. Wie mancher deutsche Komponist könnte Saint-Saëns um diesen Vorzug beneiden, ein Vorzug, der allen französischen Komponisten eigen ist, keinem unter ihnen aber vielleicht so gut zu statten kommt, als Saint-Saëns, der »witziger« als seine übrigen Landsleute (Massenet und Massé kenne ich nicht) komponiert und, wohl wissend, daß Kürze die Seele des Witzes ist, aller empfindsamen Redseligkeit behutsam aus dem Wege geht und nur einmal oder höchstens zweimal eine Gefühlstaste antippt, um dann gleich wieder in seine seltsam schillernde Redeweise zurück zu verfallen, die oberflächlich, aber nicht ohne Esprit ist. Merkwürdigerweise gilt Saint-Saëns bei den Franzosen als Klassiker, als schwer verdaulich, als gelehrter Komponist und der Himmel weiß was noch. Mit der Klassizität Saint-Saëns' hat es eine ähnliche Bewandtnis wie mit der Brahmsschen, nur daß sie bei Saint-Saëns als ein natürlicher Ausfluß seines Bildungsganges (er war längere Zeit Organist), bei Brahms zum Deckmantel seiner schöpferischen Unfähigkeit dient; ich meine die Handelsche Maske. Aber wie harmlos nimmt sich Saint-Saëns in seiner Händelschen Vermummung aus, und wie prätentiös unser im Grunde genommen auch nur harmloser Brahms. Wenn nur die Kritik nicht immer ihre hysterischen Anfälle bekäme, so oft Herr Brahms in die Wochen kommt, dann ließe sich wahrlich über eine Brahmssche, wie über eine beliebige, an sich unbedeutende Sache ganz gemütlich reden. Aber dieses heroische Gegacker der Kritik nach jedem ausgebrüteten Kuckucksei um ein Brahmssches

Küchlein wirkt auf die Dauer unangenehm, wie jeder Spaß, der seine Grenzen überschreitet. Aber ich habe den Faden der Rede verloren und indem ich ihn wieder aufnehme, möchte ich noch in anerkennenswerter Weise der liebenswürdigen Künstlerin gedacht haben, deren schönes Talent diesmal nicht nur den Kompositionen Saint-Saëns' zugute kam, nicht nur die glücklichen Zuhörer entzückte, das auch über Bedrängte und Notleidende seinen Zauberstab senkte.

Kretschmanns Orchesterkonzerte haben wir im Drange des Weber-Zyklus für einige Zeit aus dem Auge verloren. Was inzwischen vorgegangen, war absolut nicht zu erfahren, da selbst an Mittwochen und Samstagen keine Programme zu entdecken waren. Nur so viel konnte ich ermitteln, daß regelmäßig an den bestimmten Tagen musiziert wurde — und das ist die Hauptsache, heißt das für Herrn Kretschmann, für uns wahrlich nicht. Das elfte Orchesterkonzert sollte eine besondere Anziehungskraft auf das Publikum ausüben, und Herbecks »Künstlerfahrt« war der Köder, nach welchem demselben gelüsten sollte. Herr Kretschmann unterschätzte aber entweder die Komposition Herbecks, oder er überschätzte den Geschmack seines Publikums: der Saal war fast leer, und ich harrte nur auf die in solchem Falle humoristische Anrede des Dirigenten, auf die ironische Verbeugung des Orchesters und den wohlgeordneten Gänsemarsch desselben nach links ab der Türe zu. Seltsamerweise aber kam es ganz anders, denn auf einmal hebt ein schwindsüchtiges Gewinsel in f an, halb Schumannisch, halb Schubertisch und jedenfalls ganz Herbeckisch. Die »Künstlerfahrt« ging an. Wohin? Natürlich in den Wald, denn ein deutscher Künstler muß träumen, und das kann er nirgends als im Walde. Aber dieser Herbecksche Künstler hat sich die Schlafmütze gar zu tief über die Ohren gezogen, denn er will gar nicht mehr erwachen, trotz der verzweifelten Hornweckrufe, trotz des ängstlichen Lauschens in den vielen Generalpausen, trotz der vielen Nasenstüber in den übermäßig angebrachten Pizzicatis, trotz der derben Rippenstöße in den plumpen Baßfiguren. Und immer wieder dazwischen jenes widerlich süße Gedudel, jene affektierte österreichische Gemütlichkeit, jenes ekelhafte Ko-

kettieren mit dem Wiener Lokalton, wie er zuweilen in bezaubernder Weise in den Kompositionen Schuberts aufblüht, in der plumpen Imitation Herbecks aber so widerlich berührt. Und in dieser Tonart geht es fünf Sätze hindurch.

Nun frage ich, ob es ein Akt der Pietät zu nennen ist, den blassen Schatten Herbecks immer wieder aus dem Grabe herauf zu beschwören? Wird hiedurch sein Andenken geehrt? Ich glaube nicht. Herbecks Bild als Dirigent wird uns stets eine freundliche Mahnung an Zeiten sein, in denen die Dürre unseres öffentlichen Kunstlebens, von seinem warmen künstlerischen Atem befruchtet, noch einmal in junges Grün ausschlug. Es war ein kurzer Blütenfrühling. Der Giftzahn unserer tonangebenden Kritik nagte nach dem Hinscheiden Herbecks mit tückischer Geschäftigkeit an den zarten Wurzeln; das Übrige tat der Servilismus und die Würdigkeit unseres »trefflichen« Hans Richter, und so sind wir denn glücklich in den Sumpf geraten, dessen faule Dünste unser neuester »Jubelgreis« mit so viel Anstand und Behagen als verjüngendes Lebenselixier einzusaugen versteht.

Hugo Wolf.

9. Jänner 1887.

Konzerte.

Im letzten Philharmonischen Konzerte hat sich ein Ereignis vollzogen, auf welches wohl keiner der an unserem Kunstleben direkt Beteiligten gefaßt war. An jenem Tage ist unser Publikum mündig geworden. Es hat die kritischen Musikfeuilletonwindeln, worin Herr Hanslick das Publikum um seinen Finger gewickelt, abgestreift und sich auf seine eigenen Füße gestellt. Der lästigen Bemutterung Hanslicks überdrüssig, versuchte das Publikum das geheimnisvolle X Brahms endlich einmal mit seinen eigenen Augen zu betrachten. Und siehe da! Dieses X Brahms stellte sich ihm wie jedes beliebige andere X dar. Es sah klar und deutlich nur ein kleines, kümmerliches x, sehr verschieden von dem durch Hanslick und Konsorten unmäßig aufgeblasenen X zu

einem ungewöhnlich großen und greulich angeschwollenen U. — Der Taschenspielerstreich war entdeckt, die Täuschung mißlang.

Brahms' vierte Symphonie, die im letzten Philharmonischen Konzerte zum zweiten Male gespielt wurde, erlebte einen Durchfall (ein bemerkenswertes Charakteristikon der Brahmsschen Musik), wie er so sanft wohl noch keinem anderen Werke beschieden war. Leise und geräuschlos, als wäre nichts vorgefallen — und in der Tat wurde während dessen nur die Symphonie in E-moll gespielt — entfernte sich das Publikum von seinen liebgewordenen Stammsitzen. Seine Haltung während dieses allgemeinen Rückzuges war keineswegs gebeugt, noch war sie herausfordernd, auch nicht konvulsivisch zusammengeknüllt. In seiner Miene war weder Todesangst, noch Wut, noch Resignation zu lesen. Um seine Mundwinkel zuckte nicht jenes impertinente, dummpfiffige Lächeln, das immer dem Mißgeschicke außerordentlicher Geistesprodukte, wie z. B. den Symphonien Bruckners, gilt und das alle Strohköpfe so gut kleidet; nein! Seine Haltung und Miene drückten heitere Ruhe, mit einem leisen Anflug von Ironie, aus, es mochte in seiner Bewunderung über die von den Rezensenten aufgebauschte Symphonie etwa wie Faust von dem erst zum Nilpferd und Elefanten angeschwollenen und schließlich zum fahrenden Scholasten eingeschrumpften Geiste mit spöttischem Lächeln ausgerufen haben: »Das also war des Pudels Kern!« — Und damit traf es den Nagel auf den Kopf.

Herr Alfred Reisenauer, gegenwärtig einer der begabtesten Pianisten, der schon zweimal mit großem künstlerischen, wenn auch geringem materiellen Erfolge hier konzertiert, gibt am 14. d. M. sein drittes Konzert. Wegen seiner gehaltvollen und originellen Programme, insoferne der Name Brahms dieselben nicht verunzierte, wurden seine ungewöhnlichen Leistungen von einigen Rezensenten schiefmäulig kritisiert. Glücklicherweise ist Herr Reisenauer kein Hans Richter, der sich durch ein paar knurrige Skribler ins Bockshorn jagen läßt. Das Programm seines nächsten Konzertes wird, gleich dem der vorhergegangenen, ein gewähltes sein. Wer einen genußreichen Abend außer Hause verbringen will, versäume nicht, dem Konzerte Reisenauers beizuwohnen.

Einen so außerordentlichen Künstler zu hören und keinen Brahms — wer, außer meinem Freunde Eduard Hanslick, könnte da noch zaudern?

Schließlich können wir nicht umhin, unseren Lesern das charaktervolle Lied »Rezensent« (bei Spina verlegt), das der Komponist »seinem lieben Eduard« gewidmet, wärmstens anzuempfehlen.

Hugo Wolf.

16. Jänner 1887.

Konzerte.

Nach einer Pause von 28 Jahren wurde Berlioz' »Flucht nach Ägypten« aus dem Schranke des Archivs hervorgeholt. Wer weiß, ob dieses Fragment seit seiner letzten Wiener Aufführung im Jahre 1859 aus seiner Modergruft erstanden wäre, wenn nicht glücklicherweise die Richtersche Bequemlichkeit demselben auf die Beine geholfen hätte. In der Tat wird man lange in der Musikliteratur nach einem Werke fahnden müssen, das dem Dirigenten wie den Ausführenden so wenig Schwierigkeiten bietet, als die »Flucht nach Ägypten«, und natürlich mußte dieser schwerwiegende Umstand Richters enorme Tatkraft ganz besonders reizen. Anderseits aber ist es ebenso wahrscheinlich, daß wir das ganze Werk: »Die Kindheit der Herrn«, wovon »Die Flucht nach Ägypten« nur einen Teil (den zweiten) ausmacht, gehört hätten, wenn seiner Aufführung unglücklicherweise nicht wiederum unser kreuzbraver Hans Richter im Wege gestanden wäre. — Die Entstehung dieses Werkes, das übrigens keinerlei Ansprüche auf reformatorische Umgestaltung des alten Oratoriums erhebt, ist launig genug, und ich glaube, der Leser wird mir Dank wissen, wenn ich den Brief hier mitteile, den Berlioz der Widmung der französischen Partitur (an Ella, Direktor der »Musikal-Union« in London) beigefügt hat. Er ist mit dem Motto versehen:

»Some judge of author's name, not works, and then
Nor praise nor blame the writings, but the men.«

(»Ihr richtet nach des Autors Namen, nicht nach Werken,
Und preist und tadelt nicht die Schreibart, nur den Mann!«)
und lautet:

Mein teurer Ella!

Sie fragten mich, warum auf dem Mysterium (die Flucht nach Ägypten) die Bemerkung: Pierre Ducré, angeblichem Kapellmeister, zugeschrieben, steht. Das kommt von einem Fehler her, den ich begangen habe, von einem ernsten Verstoß, wegen dessen ich streng büßen mußte, und den ich mir stets zum Vorwurf machen werde. Hier das Tatsächliche.

Eines Abends befand ich mich nebst einem meiner alten Mitschüler von der Akademie zu Rom, dem gelehrten Baumeister Duc, beim Baron von M ...., einem einsichtsvollen und aufrichtigen Kunstfreunde. Alle Welt spielte, die einen Ecarté, die andern Whist oder Trischäk, meine Person ausgenommen. Ich verabscheue die Karten. Trotz aller Geduld und nach 30 Jahren Bemühung bin ich dahin gelangt, kein derartiges Spiel zu kennen, so daß ich durchaus nicht in den Fall kommen kann, jemandem als Partner zu dienen.

Ich langweilte mich also ersichtlich, als Duc sich an mich wandte:

Da Du nichts zu tun hast, so sollst Du ein Musikstück für mein Album aufschreiben.

— Gern.

Ich nehme einen Papierstreifen, zeichne einige Notenlinien, und bald darauf erscheint ein vierstimmiges Andantino für die Orgel. Mir scheint darin ein gewisser Charakter von ländlichem und naivem Mystizismus zu liegen, und ich falle alsbald auf den Gedanken, ihm Worte derselben Art unterzulegen. Das Orgelstück verschwindet und wird zum Chor der Bethlehemschen Hirten, welche im Augenblicke der Abreise der heiligen Familie nach Ägypten das Christuskind anbeten. Man unterbricht das Kartenspiel, um eine heilige Fabel zu hören. Sowohl die mittelalterliche Haltung meiner Verse wie die meiner Musik erregten Heiterkeit.

Nun, sag ich zu Duc, werde ich Deinen Namen darunter setzen, ich werde Dich kompromittieren.

— Welcher Gedanke! meine Freunde wissen ja, daß ich von Komposition durchaus nichts verstehe.

— Das ist, in der Tat, ein schöner Grund, um nicht zu komponieren! Indes warte, da Deine Eitelkeit Dich abhält, mein Stück anzunehmen, so werde ich einen Namen erfinden, von dem der Deinige einen Teil ausmacht. Also Pierre Ducré, welchen ich zum Musikmeister der heiligen Kapelle zu Paris im 17. Jahrhundert mache. Das wird meinem Manuskript den Wert einer altertümlichen Seltenheit verleihen.

So geschah es. Ich war auf dem Wege, ein neuer Chatterton[1] zu werden. Einige Tage später verfaßte ich bei mir zu Hause das Stück: Ruhe der heiligen Familie, wozu ich diesmal zuerst die Worte erfand, wie auch eine kleine fugierte Ouvertüre für kleines Orchester, in einem kleinen, naiven Stil in Fis-moll ohne erhöhte siebente Stufe; eine Methode, die nicht mehr im Gebrauche ist, dem Kirchengesang ähnelt und welche die Gelehrten als von irgend einer phrygischen oder dorischen oder lydischen Weise des alten Griechenlands herrührend ausgeben, was zwar durchaus nichts zur Sache tut, worin indes offenbar der melancholische und etwas einfältige Stil der alten Volksklagelieder begründet ist.

Einen Monat später, als ich nicht mehr an meine rückwärtsschauende Partitur dachte, fehlte zufällig ein Chor in dem Programm eines Konzertes, das ich zu leiten hatte. Es schien mir spaßhaft, ihn durch den der Hirten aus meinem Mysterium zu ersetzen, für welches ich den Namen von Pierre Ducré, Musikmeister der heiligen Kapelle von Paris (1679), beibehielt. Die Choristen waren gleich bei den Proben für die vorälterliche Musik eingenommen.

— Wo zum Teufel haben Sie das ausgegraben? frugen sie mich.

---

[1] Ein englischer Dichter des vorigen Jahrhundert, der, um sich berühmt zu machen, falsche literarische Urkunden verfertigt und seine Gedichte für aufgefundene Werke verstorbener Dichter ausgab.

— Ausgegraben, das paßt so ziemlich, entgegnete ich ohne Zaudern; man hat es in einem eingemauerten Schrank aufgefunden, als man neulich die heilige Kapelle restaurierte. Es war auf Pergament in alter Notierung geschrieben, welche ich nur mit Mühe entziffert habe.

Das Konzert findet statt, das Stück von Pierre Ducré wird sehr gut aufgeführt und noch besser aufgenommen. Die Kritiker ergehen sich in Lob darüber, indem sie mich wegen meiner Entdeckung beglückwünschen. Nur ein einziger äußert Zweifel über seine Altheit und seine Echtheit. Das mag als Beweis dienen, daß, was Sie, Franzosenfresser, auch sagen mögen, es überall Männer von Geist gibt. Ein anderer Kritiker betrübte sich über den armen, alten Meister, dessen musikalisches Genie erst nach 173 Jahren der Dunkelheit den Parisern sich enthüllte. Denn, sagte er, niemand von uns hat noch von ihm sprechen hören, und das biographische Lexikon der Tonkünstler von Fétis, wo man doch so außerordentliche Dinge findet, schweigt ganz von ihm!

Am folgenden Sonntag, als sich Duc bei einer jungen, schönen Dame befand, welche die alte Musik sehr liebt und für die moderne Musik, wenn sie deren Datum kennt, eine große Verachtung zur Schau trägt, redete er die Salonkönigin folgendermaßen an:

— Nun Madame, wie hat Ihnen unser letztes Konzert gefallen?

— O! sehr untermischt, wie immer.

— Und das Stück von Pierre Ducré?

— Vollendet, köstlich! das heißt Musik! die Zeit hat ihr nichts von ihrer Frische geraubt, das ist echte Melodie, deren Seltenheit uns die Komponisten der Gegenwart recht fühlbar machen. Wenigstens Ihr Herr Berlioz wird niemals dergleichen zustande bringen.

Duc vermag bei diesen Worten einen Ausbruch des Lachens nicht zurückzuhalten und hat die Unklugheit, zu erwidern:

— Leider, Madame, ist es gerade unser Berlioz, welcher den Abschied der Hirten gemacht hat und zwar eines Abends vor meinen eigenen Augen am Ende eines Ecartétisches.

Die schöne Dame beißt sich auf die Lippen, die Röte des Ärgers färbt ihre blassen Wangen, und, Duc den Rücken wendend, schleudert sie ihm mit Humor folgende grausame Phrase zu:

— Herr Berlioz ist ein Unverschämter!

Sie können sich, mein lieber Ella, meine Scham denken, als mir Duc diesen Verweis mitteilte. Ich beeilte mich, Kirchenbuße zu tun, indem ich bescheidentlich unter meinem eigenen Namen dieses arme kleine Werk veröffentlichte, indes auf dem Titel stets die Worte: »Pierre Ducré, angeblichem Kapellmeister, zugeschrieben«, beibehielt, um solcherweise das Andenken an meinen strafbaren Betrug stets in mir wach zu erhalten.

Jetzt mag man sagen, was man will, mein Gewissen macht keinerlei Vorwurf. Ich laufe nicht mehr Gefahr, durch meine Schuld die Empfindsamkeit der sanften und guten Menschen über eingebildetes Unglück aufzuregen, die Wangen blasser Damen rot zu färben und den Geist gewisser Kritiker, welche gewohnt sind, alles für wahr zu nehmen, mit Zweifeln zu erfüllen. Ich werde nicht mehr sündigen. Leben Sie wohl, mein teurer Ella, mag mein trauriges Beispiel Ihnen als Lehre dienen. Mögen Sie nie den musikalischen Glauben Ihrer Abonnenten zum Straucheln bringen. Fürchten Sie das Beiwort, welches man mir zukommen ließ. Sie wissen nicht, was es heißt, als Unverschämter behandelt zu werden, namentlich von einer schönen, blassen Dame.

Ihr zerknirschter Freund

Hector Berlioz.«

Zum Schluß des Konzertes wurde das Triumphlied von Brahms gespielt. Ein Händelscher Maskenscherz, leider etwas langweilig, wie alle Brahmsschen Maskeraden. Die bibliographische Notiz im Programme der Gesellschaft der Musikfreunde spricht von dem Triumphliede als einem »gewaltigen« Werke. Also auch da schon Reklame! Warum wurde Bruckners Te Deum nicht als gewaltiges Werk von dem freigebigen Verfasser derartiger Notizen ausposaunt? Was bedeuten diese »feinen« Unterschiede? Oder sollte durch das Epitheton »gewaltig« das Volumen des Werkes angedeutet sein? Wollte man hierdurch das Publikum auf eine längere Tortur vorbereitet haben? Derartige Fingerzeige bei Vorführung Brahmsscher Kompositionen könnten sich im Interesse

der leidenden Menschheit allerdings empfehlen, wenn es nicht ein weit dankenswerteres Mittel gäbe, allem Ungemach zu steuern; — der Leser weiß schon, was ich meine.

Indem wir ungeduldig zum Abschluß drängen, streifen wir im flüchtigen Vorübergehen noch rasch das Konzert der Signora Marcella Sembrich. Eine wunderbar ausgebildete Kehle. Als Koloratursängerin phänomenal. Leider singen diese Nachtigallen nur wahnsinniges Zeug; es tötet die Nerven und lähmt die Vorstellung; hingegen scheint es, nach dem unmäßigen Applaus zu schließen, belebend auf die Hände zu wirken.

Hugo Wolf.

23. Jänner 1887.

Konzerte.

Dvořaks Symphonie, deren Aufführung in den Philharmonischen Konzerten einzig und allein nur Herr Hanslick verschuldet, wurde von unserem Publikum freundlich, aber entschieden abgelehnt. Es verhielt sich diesem Werke gegenüber wie ein großer Herr, der sich herabläßt, einen armen Teufel von Bittsteller mit der nötigen Zerstreutheit anzuhören, um hierauf ein paar freundliche Redensarten an ihn zu verlieren und ihm dann auf die verbindlichste Weise den Rücken zuzukehren. Es hörte mit einer wahren Hiobsgeduld das Stück bis zum ersehnten Ende an, rieb sich ein paarmal die Hände und entfernte sich dann, hinlänglich erbaut von der ruchlosen Art dieses böhmischen Marsyas. — Dem Durchfalle der Dvořakschen Symphonie würden wir selbstverständlich nicht die geringste Beachtung zugewendet haben, wenn eine Niederlage Dvořaks (und Brahms') nicht zugleich auch eine empfindliche Schlappe für das kritische Ansehen des Herrn Hanslick bedeutete. Bereits war es, innerhalb zweier Wochen, das dritte Mal, daß Hanslicks Protégés ein störrisches Publikum fanden, daß die insinuantesten Trompeterlieder der Hanslickschen Reklame kein Echo mehr im Publikum erwecken wollten —, ja sogar so weit ist es schon gekommen, daß mein Herr Kollega

sich nicht scheut, einzugestehen, »wie schwach beide Werke (Symphonie und Triumphlied) diesmal auf das Publikum einwirkten«. Wie schlimm muß es nicht um die »Popularität« des Herrn Brahms bestellt sein, wenn »Freundesmund« schon solche Zeitungen verbreitet! Mag man in diesem der Wahrheit gemachten Zugeständnisse immerhin nur einen politischen Kunstgriff meines illustren Kollegen erblicken, jedenfalls wird er jetzt sorgfältiger die Karten zu mischen haben, wenn er den durch sein politisches Verfahren angestrebten Schein der Objektivität mit Erfolg zur Schau tragen will: wobei es aber immer noch sehr fraglich bleibt, ob ihm dies bei dem einmal Verdacht schöpfenden Publikum auch gelingen wird. Wie einschmeichelnd aber auch die feuilletonistischen Sirenentriller des berühmten Kritikers am Papier klingen: dort, wo sie ihren Zauber bewähren, wo sie am lautesten in dem Gehöre des Publikums nachtönen sollen, also im Konzertsaale, gerade dort verschlingt sie die Öde des Brahmsschen Chaos. Wie todesmutig auch die durch die Hanslickschen Brahmsiaden bestochene Vorstellung des Publikums gegen seine Überzeugung, gegen seine Ohren, gegen seinen gesunden Menschenverstand, gegen seine tödliche Langeweile lange Zeit anzukämpfen suchte, — schließlich erlahmte seine Geduld und der ewigen Vertröstungen auf die Freuden des Himmelreiches, wenn ihm erst das Verständnis für Brahms durch die hierzu nötige sinnliche und geistige Askese erschlossen werde (wozu es aber trotz der anstrengendsten Bußübungen nicht kommen wollte), überdrüssig, entschied es sich für den einzigen Ausweg, dessen Betreten ihm die versprochenen Freuden des Himmelreiches noch sichern konnte, für den Weg aus dem Konzertsaal vor jeder Brahmsschen Nummer. Das Publikum hat bereits mit Erfolg diesen Weg eingeschlagen und schwärmt seitdem auch wieder für Musik. Leider führt dieser Weg gegen den Strich meines enthusiastischen Kollegen, und er gedenkt jetzt das Publikum nach dem barbarischen Rezepte: »und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt!« zu behandeln. Zu diesem Behufe soll demselben jeder Fluchtversuch dadurch erschwert werden, daß man ein Brahmssches Opus zwischen zwei womöglich sehr anlockende Stücke einzukeilen habe, gerade so wie man dem Patienten die

bittere Pille, in Oblaten gewickelt, eingibt, um seinen Abscheu davor zu vermindern. Was für ein seichter Kopf muß nach meines einsichtsvollen Kollegen Dafürhalten doch dieser Beethoven gewesen sein, dessen Symphonien ein noch so gelangweiltes und abgespanntes Publikum zum Schlusse des Konzertes in die hellste Begeisterung versetzen können! Herr Hanslick sagt: »Nur das eine steht immer und überall fest, daß das schwerste, bedeutendste, anstrengendste Stück nicht einem bereits ermüdeten und zerstreuten Publikum zuzumuten ist.« Also sind Beethovens Symphonien, die gewöhnlich den Schluß der Konzerte bilden (vermutlich ohne Einverständnis des Herrn Hanslick?), leicht und unbedeutend? Dies zugegeben bleibt es aber immerhin noch auffallend, warum mein unparteiischer Kollega bei Vorführung von Werken, die minder populär als die Beethovenschen: also bei Berliozschen und Brucknerschen Symphonien, die doch auch immer zum Schlusse der Konzerte gespielt werden, keine Entschuldigung für gewisse »krankhafte Neigungen« im Publikum finden konnte. Wir fürchten, daß diese Werke, abgesehen von ihrer »Unbedeutendheit«, nicht »anstrengend« genug sind, um eines Prärogatives teilhaftig zu sein, das Herr Hanslick Brahms mit verwunderlicher Freimütigkeit vindiziert haben will.

Im jüngsthin stattgehabten Kretschmann-Abend hörten wir außer Schumanns Ouvertüre zu »Hermann und Dorothea« und der »tragischen Symphonie« von Schubert — zweien Werken, die die Komponisten der Göttin Vergessenheit gewidmet haben dürften —, auch eine Suite in Kanonform von Jul. Grimm. Die Form des Kanons, wenn nicht mit Geist behandelt, verleitet zu den gedankenlosesten Spielereien. In diesem gedankenlosen Spiele aber vollends vier Sätze hindurch sich zu ergehen und dem Zuhörer zuzumuten, diesem papageienhaften Nachplappern der zweiten Stimme, die immer das letzte Wort behält, mit Lust oder Unglück zu folgen, das ist der pure Wahnsinn. Wie konnte nur der Komponist eine solche Abgeschmacktheit begehen? Derlei passiert nicht einmal Herrn Johannes Brahms! —

Hugo Wolf.

6. Februar 1887.

Bülow-Abende.

»Heiß mich nicht reden, heiß' mich schweigen,
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht;
Ich möchte dir mein ganzes Inn're zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht.«

Der berühmte Konzertredner Hans von Bülow hat sich, anläßlich seiner Beethovenvorträge, diesmal nur am Piano bemerkbar gemacht. Eine »akute Heiserkeit« soll ihn verhindert haben, seiner gewohnten Tätigkeit, wie unlängst in Prag und einigen Städten Deutschlands, nun auch in Wien nachzugehen. — Wie traurig ist es doch, unter dem Zwange der öffentlichen Ruhe leben zu müssen! Der arme Bülow ist dadurch ein Opfer seines Berufes geworden. Armer Papageno!

Wo sind nun die Jünger, die den Mut haben, die schöne Errungenschaft des Meisters: gelehrte Musikvorträge, in den Zwischenpausen durch würzige Ansprachen an das Publikum ausgefüllt, zu erhalten, da es dem Meister selber verwehrt bleibt, durch mündliche Tradition in seinem Sinne zu wirken, und er sich stillschweigend einer höheren Ordnung fügt? Furchtbare Schicksalsfrage!

Aber wie sehr Herr von Bülow unter dem Banne der heiligen Hermandad leidet, kann er der Versuchung doch nicht widerstehen, das Publikum mit seiner ungemein wichtigen Person in zeitweiligen Rapport zu setzen. Und da ihm dies auf künstlerischem Wege nicht gelingt, der Köcher der Rede ihm aber ruhen muß, entfaltet er an Stelle seines bemerkenswerten Redner- und Sprachentalentes ein höchst ausdrucksvolles, wenn auch nicht immer schönes, Mienen- und Gebärdenspiel. So oft er in geschwungenen Bogenlinien sein kahlköpfiges Medusenhäuptchen dem Publikum zugewendet, und seine konvulsivischen Grimassen den Schmerzenskrampf der zur Untätigkeit verurteilten Zunge verrieten, war es mir immer, als parodierte er die schönen Schlußverse zu den obigen Strophen: »allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu, und nur ein Gott ver-

mag sie aufzuschließen«. Dieser niedliche Mephistopheles scheint sich also nicht gerade »trefflich mit der Polizei abzufinden«. Leider steht er auch mit Beethoven auf ziemlich gespanntem Fuße. Vor allem erschreckt ihn der lebendige Beethoven. Um ihm aber doch beizukommen, schlägt er ihn einfach tot. Nun beginnt seine eigentliche Tätigkeit als Beethovenspieler. Sorgfältig wird die Leiche seziert, der Organismus in seine subtilsten Verzweigungen verfolgt, die Eingeweide mit dem Ernste eines Haruspex studiert, und der anatomische Kursus nimmt seinen Verlauf. Dieser zerschnittene und zersägte Beethoven aber gehört ins Konservatorium und nicht in den Konzertsaal; geradeso wie in Kunstausstellungen nicht Gliederpuppen und Skelette ausgehängt werden, sondern eben Bilder. — In der Tat macht Bülow den Eindruck eines Menschen, der Maler werden will, über die Anatomie des Körpers aber nicht hinauszukommen vermag. Indem er uns stets nur das Notengerippe entgegenhält und sich hauptsächlich mit den kunstvoll ineinandergefügten Knochen und Knöchelchen des musikalischen Organismus beschäftigt, wird ihm jedes Kunstwerk ein Totentanz, wie er an schneidender Ironie alles übertrifft, was in diesem beliebten Genre noch hervorgebracht wurde.

Wie sehr irrt sich doch Herr von Bülow, wenn er durch die pointierte Bezeichnung »Beethovenvorträge« die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Belehrende seines Spieles hingelenkt zu haben glaubt! Ist sein Spiel wirklich belehrend? Als abschreckendes Beispiel gewiß. Charakterisiert der Titel »Beethovenvorträge« das Spiel Bülows? Ja — sofern belehren zersetzen, vortragen, auch umbringen genannt werden kann; demnach der Konzertzettel nicht »Beethovenvorträge«, sondern »Beethovenvivisektionen« anzukündigen hatte, wenn das Publikum über den eigentlichen Charakter dieses grausamen Beethovenmassakres aufgeklärt sein sollte.

Das einzige Erfreuliche (!) an dieser Beethovenoperation war noch die Geschicklichkeit, mit der dieselbe ausgeführt wurde. Bülows technisches Geschick ist in der Tat ganz erstaunlich, und seine unfehlbare Sicherheit: auf den ersten Griff sein Opfer zu verwunden oder zu töten, geradezu erschreckend. Aber dem

toten Körper Seele und Leben einzuatmen, dazu fehlt es ihm ganz und gar an dem nötigen Impfstoffe. Er ist eben nur ein geschickter Chirurg. Wenn Rubinstein und andere sich an dem lebendigen Beethoven mitunter vergreifen und, gar zu hitzig in ihrer Hingabe, dem Gewaltigen die Nase einschlagen oder sonst einen Schaden zufügen, dann ist Bülow der Mann, den Defekt auszubessern; denn keiner versteht sich aufs Flicken und Leimen so gut als er, wie denn dieser Prosektor seine Zuhörer stets nur auf die Anatomie der Leber und der Niere, anstatt auf den pulsierenden Schlag des Herzens verweist.

Ein Sachse, der in einer Bildergalerie seinem Söhnchen die Leidensgeschichte Prometheus' vor einer Antike erklärte, erregte des Kleinen tiefstes Bedauern.

»Armer Adler«, sprach der kleine Sachse.

»Warum denn armer Adler und nicht armer Prometheus?«

»Alle Tage Leber«, war die Antwort des mitleidigen Knäbleins.

So erscheint mir auch unser Hanuš wie ein altgewordener Geier, der die Leber des guten Geschmackes und der künstlerischen Gesinnung sein ganzes Leben hindurch, zum Behufe persönlicher Reklame, annagt.

Armer Adler! armer Bülow!!

Alle Tage Leber!!!

Hugo Wolf.

13. Februar 1887.

Konzerte.

Der grausame Vernichtungskrieg, den Hans von Bülow, dieser zähneklappernde Prosektor, gegen den großen Schatten Beethovens mit abwechselndem Glücke geführt, ist, zur Zufriedenheit aller Rezensenten, glücklich beendet worden. Das am musikalischen Himmel unserer Stadt aufgezogene Sturmwölklein verschwand endlich, ohne sich in einem Platzregen von Invektiven auf das Publikum entladen zu haben, und alles atmet wieder im gleichmäßigen Tempo und freut sich seiner guten musikalischen Verdauung. Die lebhafte Beteiligung des Publikums an dem zu-

gunsten des deutschen Hilfsvereines stattgehabten Konzerte war ein erfreulicher Beweis dafür. Und da das Programm größtenteils nur leckere und leichte Genüsse versprach, mochte dieser von dem Arrangeur des Konzertes mit weisem Bedacht erwogene Umstand um so anreizender auf den Appetit des Publikums gewirkt haben, als es nicht jedermanns Sache ist, einen Straußenmagen zu besitzen und schließlich auch diesen einer unnötigen Gefahr auszusetzen.

Das Konzert begann mit der Oberon-Ouvertüre, von Hofkapellmeister Hellmesberger dirigiert und vom Konservatoriumsorchester feurig und schwungvoll gespielt. Nun sollte der Violinvirtuose Cesar Thomson an die Reihe kommen, und er kam auch. Aber ich wollte nicht glauben, daß dies Herr Thomson sein könne. Ich glaubte einen dem Grabe entstiegenen Vampyr zu erblicken, und unwillkürlich summte ich den Refrain der Marschnerschen Ballade: »Bewahr' uns Gott auf Erden, ihm jemals gleich zu werden.« Ja, als meine hübsche Nachbarin, ein blutjunges Mädchen, diesen geigenden Leichnam krampfhaft durch das Opernglas fixierte, konnte ich, von Entsetzen ergriffen, nicht mehr an mich halten, und con sordini träufelte ich ihr die warnenden Verse ins Ohr: »Kind, sieh den bleichen Mann nicht an, — sonst ist es bald um dich getan, — weich schnell von ihm zurück! — schon manches Mägdlein jung und schön — tät ihm zu tief ins Auge sehn, — mußt es mit bittern Qualen — und seinem Blut bezahlen, — denn still und heimlich sag' ichs dir, — der bleiche Mann ist ein Vampyr!«

Die Wirkung war eine außerordentliche. — Ob aber der hübschen Neugierigen vor Schrecken über das Grabesgeflüster eines Unbekannten oder über die Totenmaske des Virtuosen das Opernglas entfallen, konnte ich dem zürnenden Blicke, der die Stimme des Mitleids lohnte, nicht entnehmen. Vielleicht ist die junge Dame ein Medium und magnetischen Einflüssen zugänglich; vielleicht sah diese Puppensenta in Herrn Thomson den fliegenden Holländer ihrer Schmerzen und Träume, wie denn einige Sagenkundige in dem bleichen Künstler den leibhaftigen Holländer wiedererkannt haben wollen. Etwelche Geschichts- und Gespensterkundige hingegen wollen in Herrn Thomson eine auffallende Ähnlichkeit

mit dem Geiste des ermordeten Julius Cäsar gefunden haben, obschon über die ominöse Zahl der Wundenmale an Thomsons unsterblicher Hülle nichts Bestimmtes verlautbart worden ist. Ja, so weit schon verstieg sich die Phantasie einiger Phantasten, daß sie Herrn Thomson jeden Funken von Anthropismus rundweg ableugnen und behaupten, er sei weder ein Mensch, noch der Geist eines solchen, sondern der eingefleischte Satan. Diese Ansicht, so befremdend sie auch in Hinsicht auf die persönliche Erscheinung des Künstlers sein mag, ist nichtsdestoweniger die zutreffendste unter den bisher angeführten, sofern der Virtuose darunter gemeint ist. Ja, es ist wahr! Herr Thomson spielt den Satan auf seinem Instrumente, und seine Geige klingt, als ob ein unsichtbarer Höllenchor die infernalisch schwermütigen Klänge, wie sie verblutend derselben entströmen, akkompagnierte. Und wie er das Instrument meistert, wie der Bogen graziös und lustig über die Saiten tanzt! Wie spielend er die ruchlosesten Schwierigkeiten überwindet: Oktavengänge von den denkbar oder vielmehr undenkbar höchsten Lagen bis in die tiefsten mit Blitzesschnelle durchrast, dazwischen pizzikiert und trillert und singt und kratzt . . . . . und das alles fast zu gleicher Zeit . . . . . ist das eine menschliche Kunst? Sind das nicht Blendwerke des Satans? und bei alledem diese willen- und seelenlose Ruhe in der Haltung des Körpers; kaum daß die Hand, welche den Zauberbogen führt, dem Zuschauer verrät, daß nicht Zauberei und Teufelsspuk im Spiele ist, sondern die Kunst eines Menschen aus Fleisch und Bein, wie jedes anderen. — Natürlich ward diesem höllischen Rattenfänger in einer Weise Beifall gezollt, wie wir ähnliches noch selten erlebt. Nach den Paganinivariationen ging ein Wüten und Tollen und Schreien an, als wäre der jüngste Tag hereingebrochen. Fünfmal wurde der Künstler gerufen, den Dank des Publikums entgegenzunehmen. Fünfmal schob sich dieses Grabdenkmal vor das Podium. Sein gramvolles Antlitz blieb starr und kalt, sein erloschenes Auge stierte ausdruckslos in die Leere, und kein äußeres Anzeichen verriet die Befriedigung oder den freudigen Stolz über einen so ungeheuren Erfolg. »Am Ende ist er doch ein Vampyr?« frug meine kleine Nachbarin, als sie sich zum Fortgehen anschickte, und ein schwerer

Seufzer aus ihrer jungen Brust die bange Frage wiederholte: am Ende ist er doch ein Vampyr??

Hierauf sang Frau Lucca den »Erlkönig« von Schubert — meiner Ansicht nach zu outriert. Die derbe Theaterschminke wirkt nicht vorteilhaft im Konzertsaal. Auch ließ die Deklamation an Korrektheit viel zu wünschen übrig. Nicht viel besser erging es Frau Lucca mit einem ihrer Bravourstückchen, dem »Veilchen« von Mozart. Ihr prätentiöser Vortrag macht aus dem bescheidenen Veilchen, das im Verborgenen blüht, ein sehr — »langstieliges Veilchen«. (Dieses »verunglückte Kompliment« drechselt ein junger Zierbengel der »Fliegenden Blätter« seiner hochaufgeschossenen Flamme, als er, von ihr auf das Hinkende seines Vergleiches aufmerksam gemacht, witzig sein zu müssen glaubte und feinsinnig parierte: »Es gibt auch langstielige Veilchen«). Erst in der großen Arie aus Massenets »Cid« erkannten wir die dramatische Künstlerin wieder, als die wir sie schätzen und bewundern. — Einige Liedervorträge des Herrn Reichmann gefielen sehr, wogegen der völlig undramatische Vortrag der Löweschen Ballade »Edward« das Publikum kalt ließ. Wie ist es nur möglich, ein Gedicht, das uns gleich anfänglich mitten in die dramatische Situation versetzt, mit der Gemütlichkeit eines Nachtwächters zu singen? Warum dieser Paßgang im Tempo? Diese Leidenschaft im spanischen Kragen? Von einem so hervorragend dramatischen Sänger wie Herrn Reichmann dürfte man füglich Besseres erwarten. — Volles Lob gebührt Herrn Winkelmann für den innig schönen Vortrag der Arie des Pylades aus Glucks »Iphigenia auf Tauris«. Der Sänger mußte die Arie wiederholen, so groß war der Eindruck, den das wundervolle Stück sowohl, als der herrliche Vortrag des Herrn Winkelmann auf die Anwesenden ausübte. — Richard Wagners Kaisermarsch, der zum Schlusse des Konzertes gespielt wurde, hätte unfehlbar zündender wirken müssen, wenn der Dirigent für ein paar anständigere Becken und einen tüchtigen Beckenschläger gesorgt hätte. So elende, gemeine, klanglose Instrumente mögen bei Gschnasaufführungen vorteilhafte Dienste leisten —, hier waren sie keinesfalls am Platze. Solche Beckenschläge sind für ein Kunstwerk meuchlerische Dolchstöße und solche Becken-

schläger nichts anderes, als gedungene Bravos. Eine ordentliche Musikaufführung soll aber weder mit Dolchstößen noch mit Bravos zu tun haben.

Liszts wundervolle Tondichtung »Orpheus« mußte im letzten Kretschmann-Abende auf einstimmiges Verlangen des Publikums und zwar zum Schlusse des Konzertes wiederholt werden. Ich denke, dieser Tatsache ist nichts weiter hinzuzufügen. Das Publikum hat gerichtet.

Der zweite Liederabend des Herrn Walter lockte, trotz des unerquicklichen Programms, zahlreiche Scharen in den Bösendorfersaal. Der pensionierte Opernsänger flötete süßer noch als ein sterbender Schwan, und wie Engelsfittige umrauschte der Beifall aller gerührten Zuhörer sein Jupiterhaupt. — Möge sein Tenor noch lange sterben!

Hugo Wolf.

20. Februar 1887.

Hofoper.

Das neue Ballett »Die verwandelte Katze«, nach einem französischen Sujet von F. Zell und K. Telle bearbeitet und von Hellmesberger jun. musikalisch ausgestattet, wurde beifällig aufgenommen. Die Vorgänge im Stücke, so komplizierter Natur sie auch sind, bedürfen keines besonderen szenischen Apparates, um verständlich zu wirken; nur darf man sich durch so schreckliche Titel wie »Spezialist in Seelenwanderung« nicht einschüchtern lassen, sonst ist man allerdings verloren. Wer also an der Hand Köppens (dessen berühmte Abhandlungen über eso- und exoterischen Buddhismus die erste fruchtbare Anregung zur Gründung eines Buddhistenklubs in Unter-St. Veit bei Wien veranlaßten) die mysteriösen Schmugglerwege solcher Seelenwanderung antreten wollte, dürfte den höheren Wahnsinn der Handlung kaum intensiv genug erfaßt haben. Man lasse demnach allen Tiefsinn bei Seite und versetze sich ohne Aufregung in den gemütlichen Zustand eines Menschen, der sich in seine Katze verliebt. Daran ist nichts Ungewöhnliches. Verliebt man sich doch in Truthähne, Paviane,

junge, flaumige Gänschen, auch alte! Warum also nicht in eine schöne weiße Angorakatze? Ich gebe zu, daß so zarte, platonische Liebschaften auf die Dauer unerquicklich sind, aber andere minder platonische Toggenburgiaden können es auch sein. Unser Held jedoch, der junge exaltierte Maler Wilm van Campen (die Handlung spielt in einer holländischen Seestadt) ist noch im Zenit seines Liebeswahnsinns und frägt die Katz' danach, wie andere Leute über seine seltsame Geschmacksrichtung denken. Anders der furchtbare »Spezialist in Seelenwanderung«, Houtman geheißen. Die Absurditäten des bizarren Malers verursachten dem Houtman Üblichkeiten, — wenn anders ich die gelungenen Nuancen im Spiele des Herrn Frappart recht gedeutet — und er beschließt, dem tollen Wesen ein Ende zu machen. Auf die Leichtgläubigkeit des verrückten Liebhabers bauend, beschwatzt er denselben und zeigt sich erbötig, die Katze in ein junges, schönes Mädchen zu verwandeln. Nichts erwünschter für den wackern van Campen! Die Umwandlung vollzieht sich daraufhin anstandslos hinter den Bettgardinen im Hause des Malers, und der beglückte Phantast, anfänglich entzückt über das gelungene Experiment, über das Katzennaturell seines verwandelten Schätzchens, welches niemand anders ist als Mina, die Tochter eines Heringhändlers, wünscht nun nichts sehnlicher herbei als den Tag der Trauung. Glücklicherweise hatte es aber noch seine Zeit bis dahin, währenddessen der arme Junge gar bald die Erfahrung macht, daß selbst das niedlichste Kätzchen recht ungezogen sein kann, und daß noch so feine Sammtpfötchen das Ohrfeigen nicht lassen und die verräterischen Krallen nicht immer verbergen können.

Und als nun gar vor den Trauungszeugen ein ganzer Katzenhofstaat sich einfindet und in ungeniertester Weise sein Unwesen treibt, als selbst die Braut mehr denn je ihren Katzenlaunen frönt, Mäuse jagt und alle Umstehenden mit ihren Krallen bedroht, den erstaunten Bräutigam aber ab und zu mit Maulschellen traktiert —, da reißt ihm endlich die Geduld. Er fleht zum großen Houtman, die schlimme Katzenjungfrau wieder in ihre ursprüngliche Gestalt zu bannen, welcher Aufforderung der unheimliche Spezialist mit einem ergötzlichen Aufwand von Charlatanerie auch bereitwilligst

entspricht. Bereits aber krankt der arme Junge so sehr am Liebesfieber, daß er ohne das Mädchen nicht leben zu können vermeint. Als ihm nun dasselbe, ihrer Katzenattribute ledig, vorgeführt wird, ist er bereits von seiner fixen Idee genesen, und nichts steht ihrer gewünschten Vereinigung mehr im Wege.

Zu diesem schwierigen Sujet hat Herr Hellmesberger eine hübsche, wirksame, wenn auch nicht originelle Musik geschrieben. Der Komponist mochte während der Abfassung der Partitur wohl lebhaft an den Spruch des Apostels gedacht haben: »Prüfet Alles und das Beste behaltet.« Und in der Tat bietet seine neue Arbeit eine reizende Blumenlese der schönsten Gedanken von Delibes, Doppler, Strauß usw. Die feinsinnige und überaus geschickte Verwertung derselben ist allerdings das unbestrittene Verdienst Hellmesbergers, und es ist gewiß nicht sein geringstes. Mit der Originalität aber ist es überhaupt eine böse Sache. — Als ich, ein ganz kleiner Junge, einfältig genug war, dem großen Richard Wagner einige von mir komponierte Klavierstücke zu unterbreiten, um aus seinem Munde zu erfahren, ob ich Talent für Musik hätte oder nicht, und ich, da der Meister das Manuskript freundlich durchblätterte, die Bemerkung nicht unterdrücken konnte, daß dasselbe noch gar sehr im Mozartschen Stile gehalten sei, entgegnete zu meiner großen Beruhigung der Meister in halb ernstem und halb scherzhaftem Tone: »Ja, ja! . . . . . . man kann nicht gleich originell sein; ich wars ja auch nicht!« — Herr Hellmesberger jun. ist nun allerdings schon ein großer Junge, und es wäre fast Zeit, wenn er sich auf seine Originalität recht ernstlich einmal besinnen wollte. Indessen . . . . er wird beim Warten nichts verlieren, und ich denke, wir auch nicht.

Und damit schließen wir das Kapitel.

Hugo Wolf.

27. Februar 1887.

Konzerte.

Wie alles auf dieser Welt ein Ende nehmen muß, wird auch der bittere Kelch der Kretschmannschen Orchesterabende in

kurzer Zeit sich entleert haben. Freuen wir uns darüber und seien wir nicht undankbar gegen die mitleidige Göttin Vergänglichkeit, gegen den großen, von den Tränen der Menschheit getränkten Schwamm, der über die Stunden und Jahre unseres Lebens so munter hinwegwischt und gewiß, wie so manche schmerzliche Erfahrung, so auch die Orchesterabende Kretschmanns aus unserem Gedächtnisse tilgen wird. Einstweilen freilich, bis mein Bericht zu Ende, möchte ich ungern von der schönen Göttin überrascht sein, aber ich möchte auch nicht allzulange gegen mein eigenes Fleisch wüten, weshalb ich mich diesmal kurz fassen werde.

Das Programm war untermischter denn je, darunter drei Novitäten und eine Ouvertüre zu »Iphigenie auf Tauris« von B. Scholz, — für mich eine Novität und wahrscheinlich für den größten Teil des Publikums auch. Das kleine musikalische Lexikon von Jul. Schuberth sagt über den Komponisten: geb. 1835 in Mainz, Schüler Dehns und trefflicher Liederkomponist. Mag sein, daß Scholz ein »trefflicher« Liederkomponist ist, aber etliche tausend Musikanten, um deren Existenz vielleicht nur Jul. Schuberth allein weiß, sind auch »treffliche« Liederkomponisten, wie es denn in diesem lustigen Büchlein von schaffenden Künstlern wimmelt, die alle nur Bedeutendes, Mustergültiges, Großdastehendes, Glänzendes usw. usw. hervorgebracht haben. Unter diesen »Genies« bildet Herr David Popper eine erfreuliche Ausnahme. Von ihm heißt es nur ganz schlicht, »als Komponist hat er sich noch auszuzeichnen«. — Etwas prätensiöser freilich, weit vorwitziger, klingt das antizipierte Lob, welches einem gänzlich obskuren Genie, dessen Name mir leider entfallen ist, in demselben optimistischen Büchelchen gespendet wird. Nachdem kein schlechtes Haar mehr an ihm gelassen worden und seine Leistungen als Virtuose über und über mit heißem Lobe abgebrüht waren, heißt es zum Schlusse in einem Tone, der keinen Widerspruch zuläßt: »Als Komponist wird er sich noch auszeichnen«. — Nun, wir wollen das Beste hoffen. —

Doch sehen wir zu, was Merkwürdiges dieses Schuberthsche Orakel über Scholz weissagt. »Die Oper ‚Carlo Rosa‘ ist ein höchst melodiöses Werk. Bedeutender (!) ist die Oper ‚Die Ziethenschen Husaren‘, Streichquartett usw., schön instrumentiert« (was?

die Oper oder das Streichquartett!) »bedeutend (!!) ist sein Requiem. Kapellmeister in Hannover bis 1865, dann siedelte er nach Berlin über« usw. Daß diese Ouvertüre zu »Iphigenie auf Tauris« nur von einem Theaterkapellmeister geschrieben sein konnte, war mir beim Anhören des Stückes sofort ersichtlich. Ein gewisses theatralisches Pathos ohne tiefere Erregtheit, ein keuchender Enthusiasmus, ein melodisch lauwarmer Figurenreichtum, rühr- und redselige Mittelthemen, viel Zugluft und glücklicherweise wenig Zündstoff, — das sind beiläufig die Ingredienzien, aus denen sich das merkwürdige Gebräu: Kapellmeistermusik zusammensetzt. Die Ouvertüre von Scholz bietet zwar kein krasses Beispiel für die soeben geschilderte Spezies; das Talent des Komponisten strebt reineren Regionen zu, ohne indes bedeutende Spuren solchen »Erdenrestes« genugsam verleugnen zu können.

Frl. Marie Pohl, die hierauf das Beethovensche Klavierkonzert in C-moll mißhandelte, hatte nicht wohl daran getan, in Sachen sich zu mischen, die einzig und allein nur dem musikalischen Würgengel Hans von Bülow gut anstehen. Bülow bringt Beethoven wenigstens mit Anstand und guter Manier um, gewissermaßen systematisch, und das ist auch eine Kunst. Aber so blindlings darauf loszuhämmern auf den Titanen, wie auf eine Fingerübung von Czerny, das geht denn doch über die Bäume. — Respekt vor dem Genie! Beethoven ist kein Tummelplatz für Kinderspiele, sein Geist keine Nahrung für unreife Gelüste halbwüchsiger Mädchen. Er ist nicht der Komponist der Kindergärten und Ammenstuben, der Salons und Puppentheater, und wenn Frl. Pohl ihn spielt, auch nicht der Komponist der Kretschmannschen Orchesterabende. — Da gab sich Herr Otto Roth schon bescheidener. Er spielte das zweite Violinkonzert von Bruch und langweilte das Publikum durch sein immerwährendes Tonentfalten in der gemütlichsten Weise. Herr Roth hat allerdings Gründe, den »gefühlvollen« Spieler herauszukehren, da er sich den Luxus einer noch so bescheidenen Technik nicht erlauben kann. — Als ich zwei Tage später die Bekanntschaft mit der teilnehmenden Physiognomie des »gefühlvollen Kutschers« in den letzten »Fliegenden Blättern« machte, fiel mir sogleich der herz-

zerbrechende Violinspieler vom jüngsten Kretschmannabende ein, womit ich aber nicht gesagt haben will, Herr Roth spielte wie ein gefühlvoller Kutscher. — Die Autoren besagter Novitäten waren die Herren Blaßer und Louis Rée. Sollte ich eine Paralelle zwischen den beiden Komponisten ziehen, so würde ich mich kurz resolvieren und sagen: der eine komponiert heiter, der andere traurig, beide aber möglichst trivial. Herr Blaßer debutierte mit einer kleinen Serenade für Streichorchester mit respektvollster Hintansetzung eigener Gedanken und Herr Rée mit einem Trauermarsch und einer Gavotte, wobei uns unheimliche und gewiß sehr traurige Ahnungen über das Schicksal der beiden Kompositionen beschlichen. — Wie mir mein Nachbar mitteilte, soll Herr Rée ein charmanter, liebenswürdiger Mensch sein. Das freute mich; denn ein schlechter Komponist und ein unliebenswürdiger Mensch auch noch zu sein . . . . . . in der Tat: das wäre zu viel!

Hugo Wolf.

6. März 1887.

Vom Theater.

Meister Suppé hat die Geduld seiner zahlreichen Verehrer diesmal auf eine ungebührlich harte Probe gestellt. Seit seiner »Afrikareise« sind schon mehr als zwei Jahre ins Land gegangen, und erst das Auftauchen einer neuen Librettistenfirma, welche die Lieferung brauchbarer Textbücher — bekanntlich eine große Seltenheit — versprach, hat den Meister wieder aus seiner Schweigsamkeit hervorgelockt. Diese Librettistenfirma, Ludwig Held und M. West, hatte sich mit dem »Vagabund« einen echten Erfolg errungen, und so zögerte denn Suppé trotz des seinem Naturell ziemlich fernliegenden Sujets nicht, das neueste Opus der Firma musikalisch zu interpretieren. Die Handlung der neuen Operette »Bellman«, welche vorigen Samstag im Theater an der Wien zum ersten Male in Szene ging, spielt, wie schon dieser Name besagt, im Norden Europas, in Schweden. Bellman ist der nordische Boccaccio, der Stolz Schwedens, er war ein liebenswürdiger Dichter, welcher sein Leben verbummelte und seine Lieder beim Glase Wein

im Kreise munterer Gesellen ersann. Noch heute feiert ganz Schweden im Frühjahre das sogenannte Bellmanfest, an diesem Tage sucht man liederlich und — geistreich zu sein, tolle Maskenlust und brausende Champagner sorgen für die zweckentsprechende Feststimmung. Die Librettisten der neuen Operette haben nun den genialen Lumpen Bellman ganz beiseite gelassen und denselben nur als großen Patrioten und nicht minder tüchtigen Liebhaber dargestellt. Der Poet hat es verstanden, das reichste und schönste Mädchen von Stockholm, die Tochter eines mit Heringen Handel treibenden Millionärs, für sich und seine Lieder zu ergattern. Dicht vor der Hochzeit, als bereits der Brautzug in vollster Bewegung ist, naht das Verderben. Gräfin Ulla, die Mätresse des Königs, ist von der gegnerischen Partei gefangen genommen worden, derselben jedoch glücklich entkommen; sie findet Bellman, dessen »erste Liebe« sie gewesen, und überredet ihn, indem sie an seinen Patriotismus appelliert, ihr beizustehen und sie ungefährdet zum Könige zu bringen. Bellmans alte Gefühle erwachen, er läßt die Hochzeit und seine »letzte Liebe« sitzen und macht sich mit seiner ersten Liebe hurtig auf und davon. Durch mancherlei Fährlichkeiten, in denen es nicht an den herkömmlichen Verkleidungs- und Schmachtszenen fehlt, gelingt die Flucht zum Könige. Die Gräfin hat wieder ihren König, Bellman wird der Geheimsekretär des Königs und findet als solcher auch wieder den Weg zum Herzen der Tochter des Heringshändlers.

Das Sujet wimmelt von Anspielungen auf die Tagesereignisse und die jetzige politische Lage. Obwohl es sich um den Krieg zwischen Schweden und Dänemark handelt, und obwohl uns der politisch farblose Heringshändler versichert, daß man in Schweden nichts reden dürfe, fühlt man instinktiv, wohin die Hiebe fallen sollen. Das Publikum ging bei der Première auch verständnisinnig auf die Färbung des Sujets ein, so daß sich der Erfolg des Stückes ungemein lebhaft gestaltete. Sehr gut ist die Charakterisierung einzelner Figuren getroffen, besonders trefflich sind die zwei Intriganten des Stückes, zwei Pulvererfinder, welche dem windigen Dichter die Millionärstochter wegfischen wollen, gezeichnet. Im ganzen erhebt sich also das vorwiegend ernst gehaltene Libretto

weit über sonstige Fabrikate dieser Gattung, und man kann nur wünschen, daß die Firma Held und West recht fleißig bei der Arbeit sei, um unseren talentierten Komponisten weiter brauchbare Textbücher zu verschaffen. Der alte Operettenblödsinn hat sich eben überlebt, man verlangt heute auch von einer Operette eine vernünftige Handlung und eine tüchtig abgetönte Lokalfarbe.

Die Musik des Meisters Suppé hat an dem vollen Erfolge der Operette einen großen Anteil. Bis auf das Finale des zweiten Aktes, welches allzu opernhaft ausgearbeitet ist und zu große Prätensionen macht, ist die ganze Partitur eine ununterbrochene Reihe charakteristischer und melodiöser Nummern. Am meisten hat wohl das drollige Duett der beiden intrigierenden Freier: »Ach, lieber Bruder, treu vereint« und ein Quartett im zweiten Akte, in welchem eine schwedische Volksmelodie geschickt verwendet erscheint, durchgeschlagen. Auch die Liebeslieder des Poeten, die an Innigkeit ihresgleichen suchen, fanden großen Beifall, ein ausgezeichnetes Couplet »Aber — in Schweden, darf man nichts reden« machte ebenfalls großes Glück.

Die Besetzung der Novität war eine ausgezeichnete. Das Theater an der Wien ist jetzt wohl die erste deutsche Operettenbühne; obwohl der erste Charakterkomiker, der erste Tenorist und die erste Operettensängerin auf Urlaub sind und durch ihre Kunst mitten in der besten Theatersaison das Publikum der — Provinzstädte erfreuen, konnte man Suppés Werk doch trefflich besetzen. Herr Joseffy (Bellman) sang schmachtend und rührend, wie es seine Rolle verlangte; Frl. Stein (Gräfin Ulla) wirkte durch ihr meisterhaftes Spiel und ihre herrliche Stimme, die Herren Lindau und Eppich waren prächtige Verschwörer, Frl. Zimmermann eine hübsche Millionärstochter und Herr Lunzer der echte lappländische Schmierfink. Den größten Erfolg hatte jedoch Herr Stelzer mit dem einfachen und gerade deshalb sehr wirksamen Vortrage des oben erwähnten Couplets.

Die Inszenierung der Operette verrät die Meisterhand des unsichtbaren Lenkers der Wiedener Bühne. Der Brautzug im ersten Akte, die Lager- und Sturmszenen im zweiten und die Audienzszenen im dritten Akte waren meisterhaft arrangiert. Man kann

ohne weiteres der rührigen Direktion gratulieren, sie ist gewiß für längere Zeit aller Repertoiresorgen enthoben.

Hugo Wolf.

13. März 1887.

Konzerte.

Eine der grandiosesten Schöpfungen im ganzen Gebiete der Musik, Liszts »Faust-Symphonie«, wurde im letzten Philharmonischen Konzerte zum ersten Male einem Publikum vorgeführt, welches von jeher gewohnt war, in den Werken Franz Liszts nur die musikalische Unzulänglichkeit des Autors zu erblicken, anstatt sich seine eigene Ohnmacht einzugestehen, dem Adlerfluge dieses herrlichen Genius zu folgen. Aber ein solches Geständnis von unserem philharmonischen Publikum zu verlangen, das hieße in der Anmaßung Bescheidenheit, in der Beschränktheit Universalität, in der Voreingenommenheit Unparteilichkeit suchen. Diese Menschen wollen nie begreifen, daß das Publikum zum Kunstwerke sich aufzuschwingen, nicht aber das Kunstwerk zum Publikum sich herabzulassen habe. Sie wollen ihre Eintagsfliegenherrlichkeit um jeden Preis gegen die Unsterblichkeit des Genius ausspielen und betreiben dieses würdige Geschäft mit einer Ernsthaftigkeit, die allerdings ganz geeignet ist, das Lächerliche desselben der Unsterblichkeit entgegen zu führen. Anstatt sich recht ernstlich ihre eigene geistige Lumpazität zu Gemüte zu führen und zu bedenken, daß die Äußerung des bedeutenden Geistes nicht verwirrt sein muß, weil sie eine Anzahl Querköpfe verwirrt findet, wird nichtsdestoweniger rasch judiziert, gezischt oder hochmütig der Konzertsaal verlassen. Eine schalkhafte Rede schläft im Ohr des Toren, sagt Hamlet, und Lichtenberg schließt sehr richtig, wenn er behauptet, daß der hohle Klang, durch den Zusammenstoß eines Kopfes mit einem Buche hervorgerufen, gewöhnlich auf Rechnung des Kopfes zu setzen sei. Inwieweit die Anwendung dieser Zitate auf das Verhalten des philharmonischen Publikums zur Faust-Symphonie zulässig sein kann, bedarf nach all dem Gesagten keiner weiteren Erörterung. Auch ist es ganz gleich,

ob dieses den Kulminationspunkt der modernen Instrumentalmusik bezeichnende Werk schon heute (trotzdem die Symphonie bereits vor 30 Jahren komponiert wurde) gewürdigt und verstanden wird; am allergleichgültigsten aber kann den Verehrern Liszts die Anerkennung oder Mißachtung des philharmonischen Publikums sein. Daß diese in ihrer Gedankentiefe unvergleichliche Schöpfung gerade dieses Publikum nicht erwärmen werde, war nach all den hübschen Proben von Unverstand, die dasselbe beim Anhören jedes bedeutenden Werkes, das ihm zum ersten Male vorgeführt wurde, abgab, leicht ersichtlich. Liszts Faust-Symphonie ist der Stempel der Unsterblichkeit so deutlich aufgedrückt, daß kein albernes Rezensentengewäsche, wie witzig es sich auch gebärden möge, die Glorie derselben zu beschmutzen, kein Entgegenstemmen von seiten des Publikums der inneren Gewalt dieser mächtigen Tondichtung auf die Dauer zu widerstehen vermag. Späteren Geschlechtern erst wird es vorbehalten sein, den reichen Schatz, den der Genius Liszts mit verschwenderischer Freigebigkeit in diesem Wunderwerke aufgehäuft, zu heben. Ja, ein Wunderwerk nenne ich die Faust-Symphonie, denn das Wunder der Menschwerdung der Tonkunst hat sich in ihr vollzogen, und getrost darf man die Schlußverse des Chorus mysticus: »das Unbeschreibliche, hier wird es getan« auf die kühne Tat Liszts anwenden! Zeigt schon die in knappen Zügen plastische Zeichnung dreier an sich grundverschiedener, aber untereinander sich ergänzender Charaktere von Liszts enormer Gestaltungskraft, so stehen wir völlig wie vor einem Wunder, angesichts eines thematischen Gewebes, dessen Fäden, durch alle drei Sätze kunstvoll und charakteristisch sich schlingend, die tiefsten Beziehungen der in ihrer Gemütswelt vorgehenden Wandlungen Fausts und Gretchens enthüllen und, von dem kritischen Verstande Mephistopheles' vergeblich zu einem wirren Knäuel geballt, solchergestalt ein musikalisch-poetisches »Webermeisterstück« bilden, wie in der ganzen musikalischen Literatur ihm kein Ähnliches zur Seite gestellt werden kann.

Eine erschöpfende Analyse über die Faust-Symphonie nach ihrer kritisch ästhetischen Seite zu liefern, dazu müßte man ein ganzes Buch schreiben. Dies könnte ich in dem Raume, der mir

zu Gebote steht, nicht wohl bezwecken. Ich verweise daher den freundlichen Leser auf das Buch: »Franz Liszt, Studien und Erinnerungen« von Richard Pohl, worin der Verfasser Liszts Faust-Symphonie einer ebenso geistreichen als zutreffenden und poetisch geschriebenen Kritik unterwirft.

Zugunsten des in Bozen zu errichtenden Denkmals für Walter von der Vogelweide fand im Großen Musikvereinssaale unter Zuziehung hervorragender Künstler und unter lebhafter Beteiligung des Publikums ein Festkonzert statt, dessen Programm teilweise den berühmten Minnesänger zum Gegenstand hatte. Den festlichen Charakter des Konzertes gleich an der Schwelle desselben hervorzuheben, war nichts geeigneter, als der pompöse Chor »Wach auf, es naht gegen den Tag«, der von dem durch Mitglieder des Singvereins verstärkten Wagner-Vereinschor und dem Konservatoriumsorchester gut ausgeführt wurde. Ein in warmen, herzlichen Worten verfaßter und von Herrn Emmerich Robert schwungvoll deklamierter Prolog von Direktor Wilbrandt leitete sinnig zu der nächstfolgenden Nummer über: »Am stillen Herd« aus den »Meistersingern«. Herr Winkelmann hat sich für diese treffliche Leistung den Dank des Publikums in so hohem Grade erworben, daß er die Strophen wiederholen mußte. Hingegen fiel die zweite Nummer aus Liszts Oratorium »Die Legende von der heiligen Elisabeth«, dank der unsicheren und durchaus verständnislosen Leitung des Herrn Schütt, gänzlich ab. Zwei altdeutsche Chöre a capella von S. Senft und Hans Leo Haßler haben sehr angesprochen; der zweite, ein Tanzlied, mußte sogar wiederholt werden — zu meiner nicht geringen Verwunderung. Denn das Publikum, dem kein Stück geziert und geleckt genug ausgeführt sein kann, ist in seinem Urteile und Geschmack schon so tief gesunken, daß es für die stilvolle Einfachheit keinen Sinn mehr hat. Eine Anzahl teils humoristischer, teils ernster Gedichte Walters von der Vogelweide brachten ihrem Interpreten Herrn Robert reiche Ehren ein. In der hierauf folgenden Ballade von Löwe »Heinrich der Vogler« bewies Herr Reichmann neuerdings, daß ihm jegliches Verständnis für dieses Genre fehlt. Eine Löwesche Ballade verlangt ebensowohl Auffassung als Stimme. Herr Reich-

mann aber scheint der Ansicht zu sein, daß er nur zu singen braucht, um alles gut zu machen. Dem war aber nicht ganz so, und kann ich ihm sogar versichern, daß ers ziemlich schlecht gemacht, daß er die Ballade geradezu verpfuscht, und daß er darin von seinem Begleiter trefflichst unterstützt wurde.

Ein Ereignis von weit größerem Interesse aber, als besagtes Festkonzert, war das so oft angekündigte und ebenso oft abgesagte, endlich aber doch stattgefundene Konzert Wilhelmjs. Nach zwölfjähriger Abwesenheit trat der inzwischen stark gealterte Künstler im reichsten Ordensschmucke wieder vor das Wiener Publikum. Er wurde gleich bei seinem Erscheinen in der herzlichsten Weise begrüßt. Und wie seine männlich kräftigen Töne mehr und mehr die Zuhörer in ihre magischen Kreise zogen, steigerte sich auch das Entzücken und die Unersättlichkeit des Publikums, das, zum Schluß durch gute 15 Minuten applaudierend, den Künstler zu einer zweiten Zugabe förmlich zwingen wollte. Er war leider nicht mehr in der Geberlaune. Wilhelmj gehört zu jenen seltenen Künstlern, die, ihrem eigenen Stern folgend, ruhig und sicher ihre Bahn wandeln, unbekümmert um die stets wechselnden Launen der Menge und der Kritik. Ob er gefällt, ob nicht, was schert es ihn! Er spielt eben nicht fürs Publikum, er will nur sich und der Kunst Genüge tun. Deshalb auch diese ungeschmückte Wahrheit der Auffassung, dieses ruhige Versenken in den Geist der Komposition, diese würdevoll männliche Haltung in der Ausführung, die ihn auch ganz besonders befähigen, die Sprache Beethovens der Welt zu verkünden.

Hugo Wolf.

20. März 1887.

Oper und Konzerte.

Um die Pflege der komischen Oper ist es bei uns sehr schlimm bestellt. Der Platz, den man diesem liebenswürdigen Genre in den weiten Räumen des Opernhauses zugesteht, bietet ihm wohl ein Obdach, aber keine Heimstätte. Die komische Oper wird als lustiger Schmarotzer der großen Oper und des Balletts wohl ge-

duldet, aber keineswegs als gleichberechtigt mit den beiden andern betrachtet. Wie wäre es auch anders möglich, da dieses Stiefkind des Operntheaters stets nur mit der abgetragenen Garderobe der opera seria ausgestattet wurde oder, unbildlich gesprochen, mit »Koryphäen« sich behelfen mußte, an deren Pensionsfähigkeit selbst die wohlwollendste Kritik keinen Augenblick zweifeln durfte. Seit einigen Jahren scheint zwar eine erfreuliche Wendung zum Bessern eingetreten zu sein. Das Engagement der Herren Schrödter und von Reichenberg, welch letzterer erst im Laufe der Zeit sein warm fühlendes Vaterherz herauskehrte und es der Direktion zu beliebigem Gebrauche im Dienste der komischen Muse dedizierte, bringt wieder junges Leben in die Greisenhaftigkeit unserer Aufführungen. Damit ist allerdings etwas, aber noch lange nicht alles getan. Das Hauptübel, an dem die komische Oper bei uns krankt, ist das große Opernhaus. Es ist, als ob man ein niedliches Bildchen in einen pomphaften, ellenlangen Rahmen geben wollte. Und dieses lächerliche Schauspiel wiederholt sich, so oft eine komische Oper gegeben wird; aber die wenigsten haben die Empfindung für das Groteske, ja Unerquickliche solcher Inkongruenzen. Daß unter derartigen Mißverhältnissen die heitere Muse Lortzings am schlechtesten wegkommt, ist nicht zu leugnen, und man weiß wahrlich nicht, ob es dem »Waffenschmied« nicht besser bekommen hätte, weitere 14 Jahre im Archiv zu feiern, bis wohin die komische Oper vielleicht doch gebaut sein wird, als seine kleine Stimme in dem großen Hause zu ruinieren. Die Oper fand übrigens die freundlichste Aufnahme. Man begrüßte sie eben als einen liebgewordenen alten Bekannten, obschon, wie gesagt, das Terrain keinesfalls günstig war, eine alte Freundschaft zu erneuern oder gar zu befestigen. Als ich vor 6 Jahren die Oper in Salzburg einstudiert hatte, gefiel sie mir trotz der mangelhaften Besetzung und des scheußlichen Orchesters weit besser, als heute in unserem berühmten Hofoperntheater mit seinem berühmten Orchester, seinen berühmten Sängern, seinen berühmten Billetteuren und seinen nicht minder berühmten Fauteuils, und das aus dem einfachen Grunde, weil die kleine Bühne als der richtige Resonanzkasten für dieses Werkchen alle Töne und Nuancen getreulich widerhallte, welche

der Komponist darin angeschlagen. Das vom Orchester auf die Bühne überströmende musikalische Fluidum reichte gerade aus, dem kleinen Raum seine magnetische Kraft soweit mitzuteilen, als nötig war, den Sänger, von welchem Punkte der Bühne auch immer, in steter Fühlung mit dem Orchester zu erhalten. Auf diese Weise war selbst mit den unbedeutendsten Kräften eine einheitliche Wirkung zu erzielen, wie sie an größeren Bühnen nur in der großen Oper erreicht wird. Außerdem war aber die Besetzung im »Waffenschmied«, die Herren Schrödter, von Reichenberg, Stoll und Frl. Baier ausgenommen, keinesfalls eine genügende. Frau von Naday qualifiziert sich schon wegen ihres prononciert ungarischen Jargons sehr schlecht für die Rolle eines deutschen Bürgermädchens. Auch trifft sie nichts weniger als naive Töne. Den Mittelsatz in der Arie »Wir armen, armen Mädchen« sang sie mit der Gereiztheit einer alten Jungfer, aber nicht wie ein hübsches, mutwilliges Goldschmiedstöchterlein — die echauffiert sich lange nicht mit solcher Gründlichkeit wegen ein paar medisanter Basen. Und wie verzerrte sie das Arioso »Reichtum allein tut's nicht auf Erden, das ist nun einmal weltbekannt!« Ein ruinierter Börsenspekulant mag meinethalben mit so resigniertem Hohn seine leeren Hosentaschen besingen, aber von der lieblichen Marie darf man billig mehr Einfalt und Gottvertrauen erwarten. Einige schöne Töne im Pianissimo waren alles, was Frau von Naday als Marie zu geben hatte; das Publikum gab sich damit vollkommen zufrieden.

In »Wilhelm Tell« gastierte Herr Bötel vom Hamburger Stadttheater als Arnold. Der Sänger ist uns noch vom vergangenen Jahre her bestens in Erinnerung. Seine Stimme klingt noch immer so weich, seine Höhe ist dieselbe geblieben, gewachsen ist Herr Bötel auch nicht, und so wüßte ich nichts mehr anzuführen, was sonst noch zu seinem Vorteile sprechen könnte. In das Konzert des Frl. Hermine Spieß kam ich gerade noch zurecht, Rosenthal zu hören. Stepanow war zwar angekündigt, aber in Wahrheit spielte Rosenthal. Unvorbereitet wie er war (er hatte nicht mehr Zeit, in den Frack zu schlüpfen), raste dieses Klavierteufelchen wie eine Sintflut, daß es nur so zischte, über die Tasten her.

Er spielte gottlos (göttlich klingt zu gewöhnlich) und bewies uns an diesem Abende haarscharf, daß der Teufel das oberste Prinzip der Kunst sei. Was er gespielt, ist mir nicht mehr ganz erinnerlich. Ich glaube es war die XII. Ungarische Rhapsodie, ein Walzer in As von Chopin usw. Als er geendet, hatte ich das Gefühl, als wäre ich einer schrecklichen Todesgefahr entronnen. So lange dieser Teufelsbanner seinen Spuk am Piano trieb, glaubte ich immer die glühenden Krallen Beelzebubs im Nacken zu spüren, oder ich fürchtete, von einer ungeheuren Sturzwelle weggerissen oder von dem glühenden Abgrund eines Kraters verschlungen zu werden. Aber Gott sei Dank, ich lebe noch, zur Freude meiner Mitmenschen und zum Troste meines unvergeßlichen Freundes Johannes Brahms.

Hugo Wolf.

27. März 1887.

Musik.

Im letzten Philharmonischen Konzerte wurde unter anderem auch Richard Wagners »Siegfried-Idyll« gespielt. Im Interesse dieser Komposition ist es zu wünschen, daß die Philharmoniker, wenigstens so lange, als Herr Richter an ihrer Spitze steht, dasselbe nicht in ihr Repertoire aufnehmen mögen. Ist es wohl nötig, daß unser wackerer Kapellmeister seine freundliche Gesinnung gegen alles, was irgend der Geistesrichtung Wagners verwandt, auch noch dadurch beweist, daß er sich an den Werken Wagners vergreift und sie in jeder Hinsicht zu verstümmeln trachtet, da selbst unser hochverehrter Herr Hanslick an den Opfern, die der stramme Herr Kapellmeister auf den Altar der Göttin des Unvermögens zu Ehren ihres auserkorenen Lieblings Johannes Brahms niederlegt, sich's genügen läßt? Wozu diese unnütze Dienstfertigkeit, dieses aufdringliche Schweifwedeln? Wir sind ja vollkommen überzeugt von der Ehrlichkeit seines rühmlichen Gebarens. Herr Richter ist ein gewiegter Praktikus, und praktische Menschen gelten in der Regel als äußerst honnette Leute, kommen leicht zu Ruhm und Ansehen und haben sehr bald »Heu in den Stiefeln«. Mitunter soll es wohl vorkommen, daß derlei praktische Menschen

mit ihren Prinzipien in Kollision geraten, daß sie dann gewissermaßen doppelte Buchhaltung zu führen genötigt sind: die ehrliche für die Moral, um sich selber zu verachten, und die betrügerische für den gemeinen Gelderwerb, für die ehrenvolle Stellung in der Gesellschaft, daran sich wieder aufzurichten. Das passiert, wie gesagt, mitunter, aber unser braver Kapellmeister ist von solchem Zwang befreit und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er sich mit Kindereien wie Prinzipen, Anschauungen, Glaubensbekenntnissen u. dergl. Kleinigkeiten nicht plagt. Derlei Aberwitz kommt ihn nicht an, und wenn sich je etwas wie Skrupel und Zweifel in ihm regt, schlägt er mit seinem Taktstock doch alles gleich wieder zu Boden. Leider kommen diesem verstockten Taktschläger auch dann keine Skrupel, wenn er einem musikalischen Werke gegenübersteht, dem mit dem bloßen Taktschlagen nur wenig gedient ist, wie z. B. der »Faust-Symphonie«, deren zweiten Satz Herr Richter einfach in die »Pfanne« gehauen, oder dem »Siegfried-Idyll«, das unter Richters »beschwingtem« Taktstock förmlich in eine Galoppade ausartete. Wer im letzten Philharmonischen Konzerte dieses himmlische Stück zum ersten Male gehört, konnte unmöglich ein richtiges Bild von dem lieblichen Stimmungszauber, der sich wie goldiger Maienschein über dieses duftige Tongemälde ausbreitet, gewonnen haben. Da ist es wahrlich besser, nichts anderes aufzuführen, als Brahmssche Symphonien; an denen ist wenigstens nichts zu verderben.

Dem zweiten Liederabend des Frl. Spieß folgt auf dem Fuße auch schon ein dritter —, vielleicht droht uns auch noch ein vierter, wenn Herr Hanslick sein gefühlvolles Solo auf der großen Wirbeltrommel noch eine Weile fortschnarrt. Dieses kontinuierliche Reveilleschlagen des wackeren alten Herrn bringt entschieden ein gut Teil unseres von den Rezensenten arg düpierten Publikums um seinen süßen Morgenschlummer. Die Sorge um den fashionablen Sperrsitz nistet Tag und Nächte in seinem Herzen. Jede unbenützt vorübergestrichene Minute kann für sein Glück verhängnisvoll sein, denn alles »rennet, rettet, flüchtet« in die Liederabende des Frl. Spieß — und warum? ja, das ist eben der Humor dieser dummen Geschichte: weil ein Rezensent schwarz auf weiß be-

hauptet, Frl. Spieß sei der erste weibliche Orpheus, der einen tiefern Eindruck auf ihn gemacht, — eine Behauptung, die für den Betreffenden um so charakteristischer ist, als Orpheus bekanntlich manchem stattlichen Quadrupeden auch eins angetan. Ich will keine rasende Bacchantin markieren, diesen piepsenden Orpheus zu zerreißen — Gott behüte! Um sie mit Thyrsusstäben niederzuschlagen, dazu ist Frl. Spieß eine viel zu nüchterne, gewöhnliche Erscheinung, desgleichen, um sie mit Panegyriken zu überschütten. Es dürfte aber am Platze sein, zu konstatieren, daß Frl. Spieß' Leistungen über das gute, bescheidene Mittelmaß nicht langen, wie denn auch jeder unbefangene Zuhörer gestehen muß, daß sich die Reklame für Frl. Spieß weit besser anhört, als ihr Gesang.

Hugo Wolf.

3. April 1887.

Musik.

Liederabende sind in neuester Zeit nachgerade epidemisch geworden. Alles, was singt und klingt und nicht klingt, will heutzutage vom Podium herab zwitschern und jubilieren. — (Wir gewärtigen demnächst einen Liederabend unseres bewundernswerten Mime, des Herrn Schmitt.) — Und doch ist es noch gar nicht lange her, seit unser vortrefflicher Walter, dessen mysteriöse Stimme langsam, aber sicher verröchelt, die Kosten der Rührung eines gefühlvollen Publikums ganz allein bestritten. Erst in den letzten Jahren fand die einträgliche Idee Walters, Liederabende zu geben, einsichtsvolle Nachahmer. Frau Papier, die mit bedeutenden künstlerischen Fähigkeiten Sinn für das Praktische im Leben verbindet, war nicht nur eine der Ersten, dem in jeder Hinsicht empfehlenswerten Beispiele ihres Vorgängers zu folgen, sondern auch eine der Wenigen, die mit entschiedenem Glück die Konkurrenz mit einem erbgesessenen Rivalen aufnehmen durften. Die bedeutenden Erfolge der Frau Papier im Konzertsaale konnten dem aufmerksamen Auge der andern nicht entgehen. Plötzlich wandelte unsere einheimischen Sänger und Sängerinnen das tiefste Bedürfnis an, auch in Liederabenden zu »machen«, und selbst das Ausland wurde von diesem Liederzauberschwindel be-

fangen und bedroht unsere einheimischen Konkurrenten —, 'sist eine gar liederliche Zeit über die diesjährige Konzertsaison hereingebrochen. — Nun möchte man, bei diesem Überschuß an Liederabenden, eine größere Mannigfaltigkeit in der Zusammenstellung des Programmes voraussetzen. Man möchte glauben, daß von den 600 Liedern Schuberts und von den 300, die aus der Feder Schumanns geflossen, außer dem herkömmlichen Dutzend, welches bisher die Popularität der beiden Tondichter bestreiten mußte, noch das »eine« oder »andere brauchbare« Lied in ein Programm sich verirren werde. Aber wie kämen dann Kompositionen, die sich im Genre der berühmten »Frühlingszeit« bewegen und die so recht als herz- und magenstärkende Kraftbrühen dem Publikum aufgetischt werden, zu gebührenden Ehren, wenn man den Geschmack der Leute für edlere Genüsse empfänglich machen wollte? Noch aber ist die Vorliebe der Sänger für das gänzlich Triviale, wenn »Dankbare«, aus ihrer persönlichen Eitelkeit zu erklären. Sie wollen nun einmal die erste Rolle spielen und täten am liebsten nur jodeln, um jedes geringste Beifallszeichen für sich allein beanspruchen zu können. Aber Kompositionen, die gleich langweilig für das Publikum, wie undankbar für den Sänger sind, nur etwa wegen einer höchst ledernen Harfenbegleitung zu poussieren, das wird nachgerade bedenklich. Wie konnte Herr Reichmann nur die Geschmacklosigkeit begehen, drei Lieder von so nichtsnutziger Art, wie die Riedelschen, in das Programm seines zweiten Lieder- und Balladenabendes aufzunehmen? Glaubt Herr Reichmann dem Komponisten förderlich zu sein, wenn er dessen Blößen vor aller Augen aufdeckt, oder glaubt er, dieselben durch seine schöne Stimme genügend verhüllt zu haben? Zwar ist nicht zu leugnen, daß er den »Biterolf« von Riedel wiederholen mußte, aber der Beifall galt ebensosehr der Harfenbegleitung als dem Sänger, wie wir denn fest überzeugt sind, daß die Hinzuziehung einer Posaune oder einer Triangel oder einer Maultrommel unzählige Wiederholungen besagten Liedes veranlaßt hätte. (Herr Riedel wird sich diesen Wink hoffentlich nicht entgehen lassen, auch wenn er ihm nur indirekt zukommen sollte.) Da wir schon bei diesem jammervollen »Biterolf« halten, möchte ich Herrn Reichmann nahe-

legen, daß seine unerwünschten Textveränderungen nicht immer auf den Beifall des vergewaltigten Dichters zählen dürften. Im »Biterolf« behagt ihm das waldgrüne Thüringland nicht; Herr Reichmann verbessert Thüringsland. Desgleichen sündigt er in der nächsten Strophe sowohl gegen den poetischen Ausdruck, als gegen die Grammatik, indem er die Verse »geh' grüß die Heimat mein, weit über Meer!« um einen fatalen Konsonanten bereicht, anstatt über übers sagt usw. usw. Derlei Improvisationen wirken störend und können leicht vermieden werden. — Mit Wärme und Innigkeit sang Herr Reichmann Brahms' tiefempfundenes und durchweg stimmungsvolles Lied »Von ewiger Liebe«. Mit Recht gilt dieses Lied als das Beste, was Brahms in dieser Gattung geschaffen. Man möchte kaum glauben, daß derselbe Komponist, der dieses herrliche Lied gesungen, vier Symphonien schreiben konnte, deren lächerliche Ernsthaftigkeit, ein Muster unfreiwilligen Humors, der Welt als ein heiteres Andenken an den verheißenen Messias erhalten zu bleiben verdient. — Weniger befriedigte der Vortrag von Schumanns »Flutenreicher Ebro«. Reichmann sang dieses Lied ziemlich frostig, verdrossen und nur so glatt weg. Und was für ein melodisches Eldorado ist doch diese Komposition! Welch ein warmes, blühendes Leben pulsiert darin! Man würde es für unmöglich halten, dieses Lied in Ton und Vortrag verfehlen zu können, wenn Herr Reichmann nicht das Gegenteil bewiesen hätte. — Daß Herr Reichmann den Anforderungen für den Vortrag der Ballade nicht genügt, haben wir an dieser Stelle schon zum öfteren vermerkt. Wiederum sang er die Ballade »Heinrich der Vogler« und wiederum mit derselben Gleichgültigkeit gegen den bald epischen, bald dramatischen Ton des Gedichtes. Ob der Erzähler oder der Held spricht, gilt ihm — all' eins. Die verschiedenen Gruppen durch charakteristische Modulationen der Stimme und des Vortrages plastisch hervorgehoben zu sehen, darf man von Herrn Reichmann nicht erwarten. Alles, was er zu bieten vermag, sind schöne, weiche, süße Töne. Ihn zu hören, ist so recht ein Ohrenschmaus. Wer in der Kunst nur die Befriedigung eines sinnlichen Kitzels sucht, wird allerdings in Herrn Reichmann das Ideal des Künstlers erblicken. Unser Mann ist er nicht.

Verschiedene Liedervorträge der Frau Marie Wilt haben uns sehr nachdenklich gestimmt. Vanitas! vanitatum vanitas!

Hugo Wolf.

10. April 1887.

Oper und Konzerte.

Es bedarf keiner besonderen Divinationsgabe, das Schicksal einer neuen deutschen Oper noch vor ihrer ersten Aufführung mit großer Präzision vorherzusagen. Um darin sicher zu gehen, braucht man weder den Titel, noch erst den Inhalt einer solchen zu kennen; das Nationale des Komponisten genügt allein schon. Ist es wohl erst nötig zu sagen, welches Schicksal dem üppigen Nachwuchs der Wagnerschen Saat auf dem Gebiete der Oper beschieden? den noch brühwarmen »Armins«, »Kunihilds«, »Sakuntalas«, »Urvasis« und wie sie — Gott weiß es — sonst alle heißen mögen? Armer »Harold«! Fürwahr, ein prächtiger Titel für eine große historisch-romantische Oper, dagegen gehalten »der Ring des Nibelungen« fast dürftig erscheint. Daß ein jugendlicher Konservatorist auf dem Schlachtfelde seiner blutdürstigen Phantasie solchem stattlichen Titel zu Liebe mit all dem Enthusiasmus, dessen diese gefährlichen Menschen fähig sind, dem Harold zum andernmal den Garaus gemacht hätte, läßt sich denken. Diese musikalischen Massenmörder reizt, da sie selber noch keine Individualitäten sind, nur die bunte Menge zur Mordgier, allenfalls nehmen sie sich ihren Mann aufs Korn wegen einer rein äußerlichen Lappalie, wobei die Nomenklatur ihrer Oper die bei weitem nicht geringste Rolle spielt. Aber was um alle Welt mag wohl unseren wackeren Chordirektor Herrn Pfeffer zur Komposition eines von Unsinn und Abgeschmacktheit starrenden Textbuches, wie des in Rede stehenden, verleitet haben? eines Textbuches, darin kein einziges Moment vorkömmt, welches, selbst in der Brust des höher Begabten, ein musikalisches Echo erwecken könnte, darin eine wahrhaft ägyptische Finsternis über die Motive der Handlung ausgebreitet liegt, das in der Zeichnung der Charaktere ebenso unbestimmt ist, als bis zur Lächerlichkeit platt in der Führung

des Dialogs: kurzum, das alle Mängel und Gebrechen des landläufigen Opernsujets in der höchsten Potenz zum Ausdrucke bringt, — — was also mochte Herrn Pfeffer die Komposition dieses Textbuches wünschenswert erscheinen lassen? So lächerlich nun auch die Antwort hierauf lauten mag, trifft sie nichtsdestoweniger den Kern der Sache. Man vergesse nur nicht, daß Herr Pfeffer seit einer Reihe von Jahren die Stelle eines Chordirektors an unserem Hofoperntheater bekleidet, und man wird begreifen, daß ein Chordirektor, der sich in freien Stunden mit Opernkomponieren quält, diesem »Harold« gegenüber einer großen Versuchung ausgesetzt war. In der Tat zerbröckelt die Handlung unter der bildenden Hand des Herrn Paul Krone in lauter Episoden, die als Chor der Jäger, Chor der Frauen, Chor der Ritter, Chor der Mönche, Chor der Nonnen, Chor der — Einsiedler usf. Herrn Pfeffer in einen Taumel des Entzückens versetzten, dergestalt, daß er darüber alles und selbst das Abwarten musikalischer Einfälle vergaß. Herr Pfeffer komponierte demnach »in seiner Weise« frisch darauf los und erbrachte neuerdings wieder den Beweis, daß man ganz selbständig, ohne die geringsten Anlehen bei anderen Komponisten vier Akte hindurch musizieren könne und zwar einzig und allein durch eine ganz eigentümlich geniale Art der Gedankenlosigkeit. Dergleichen Kunststücke glücken nicht einmal unserem großen Symphoniker Brahms, der doch hie und da aus seiner bequemen Rolle fällt und sich dann nicht ungern mit fremden Federn schmückt. Herr Pfeffer aber sitzt sattelfest auf seinem dürren Musengaul. Er schwenkt nicht links und nicht rechts ab, sondern holpert unbeirrt seine eigene Straße. Ich ehre die Biederkeit und den geraden Sinn des Herrn Pfeffer; ich bewundere seine Unerschrockenheit, seine »Richtung« gefällt mir. Er will gleich Cäsar nichts sein oder alles, und er hat beschlossen, nichts zu sein. Diese freiwillige Resignation zeigt von antiker Größe der Empfindung, von einer überreifen Weltanschauung. Herr Pfeffer ist nicht nur ein gefährlicher Nihilist inbezug auf musikalische Erfindung, er ist auch ein großer Philosoph. Möge er sich mit diesem Lobe begnügen, auch wenn er dabei als ein ganz miserabler Opernkomponist wegkommt.

Von seiten der Regie und der Darsteller ist nichts unterlassen

worden, den unerquicklichen Abend so angenehm, als es nur immer angehen mochte, zu gestalten. Herr Winkelmann in der Titelrolle legte die ganze Wucht seiner mächtigen Persönlichkeit in die Wagschale des Erfolges, die gegen die bleierne Schwere der Musik trotz aller Anstrengungen seitens der Mitwirkenden zu leicht befunden wurde, um nur ein erträgliches Gleichgewicht zwischen den beiden Faktoren herzustellen. Daß der Chor, treu seinem bewährten Führer, die ihm zugefallenen Aufgaben in bewunderungswürdiger Weise lösen werde, war vorauszusehen. Ein effektvolles Bild, im Hintergrund der Szene, war die Schlacht bei Hastings. In diesem Gemetzel kulminierte der Höhepunkt des Abendes. »Harold« eignete sich so recht für die Benefizvorstellung der armen Statisten, die, bei rechtem Lichte besehen, die Hauptrolle in dieser fatalen Oper spielen. Sie haben sich wacker durchgewalkt und sich mit vielem Anstand aus der Affäre gezogen, was man weder von dem Dichter noch vom Komponisten, die an Bedeutungslosigkeit und Indifferenz für das Gelingen oder Nichtgelingen der Oper selbst hinter dem unbedeutendsten Versetzstücke, das in Aktion gesetzt wurde, zurückstanden, sagen kann.

Der Liederabend des Herrn Paul Bulß und der Frau Schuch-Proska erweckte begreifliches Interesse bei unserem Publikum. Ersterer hat sich im Bösendorfersaale als ein Lieder- und Balladensänger allerersten Ranges bereits legitimiert; letztere kennen und schätzen wir als eine der zierlichsten, anmutigsten Soubretten im Opernfache. Die ungekünstelt geschmackvolle Vortragsweise, deutliche Phrasierung und Feinheit der Pointierung verlieh den Liederproduktionen der Frau Schuch, namentlich im humoristischen Genre, wie z. B. dem »Wiegenlied« von Löwe, einen ganz unbeschreiblichen Reiz. Herr Bulß hinwiederum schmachtete, im Gegensatze zu der kecken Laune seiner lieblichen Partnerin, in den Banden tiefster Melancholie und fand solchergestalt die ergreifendsten Töne für zwei, respektive eine der herrlichsten Liederweisen Schumanns: »Wer machte dich so krank« und »Alte Laute«. Aber gar bald raffte er sich auf, und in den »beiden Grenadieren«, die der Künstler unübertrefflich schön sang, brach die siegreiche Gewalt seines männlichen Baritons so mächtig hervor,

daß Herr Bulß, den tobenden Beifall zu beschwichtigen, das Lied wiederholen mußte. Eines aber müssen wir an Herrn Bulß heftig tadeln: daß er uns diesmal Löwesche Balladen vorenthielt, — eine große Unterlassungssünde, — die keine Entschuldigung zuläßt.

Hugo Wolf.

17. April 1887.

Konzerte.

Bei der zunehmenden Popularität der Frau Rosa Papier als Liedersängerin erweist sich schon heute der Bösendorfersaal als kaum genügend, allen den zahlreichen Verehrern der illustren Sängerin den Eintritt in denselben, der nicht nur mit Geld, sondern auch mit guten, sehr guten Worten bezahlt sein will, zu ermöglichen und steht sehr zu befürchten, daß Frau Papier, verlockt durch das erfolgreiche Vorgehen ihres männlichen Rivalen, Herrn Reichmann, den Schauplatz ihrer liederlichen Tätigkeit künftighin in den großen Musikvereinssaal verlegen werde, — ein offenbarer Nachteil für den aufmerksamen Zuhörer und den nicht minder wißbegierigen — Zuschauer. Solange jedoch unsere Befürchtungen sich nicht bestätigen, wollen wir uns in keinerlei unnötige Betrübnis stürzen, vielmehr dem Himmel danken, daß er seiner gottbegnadeten Tochter noch immer die rechten Pfade wies, heißt das: in gewissen Punkten, wie z. B. in der Wahl des Konzertsaales; leider nicht in der Wahl des Programmes. Dieses war sehr untermischt, wenn auch mit großem Geschicke zusammengestellt. Wir wollen es Glied auf Glied der Reihe nach mustern. Anton Rubinsteins »Es blinkt der Tau« hat sich bereits ein dauerndes Plätzchen im Herzen des Publikums und im Programm der singenden Welt erobert. Frau Papier sang es ebenso zart als glühend, ganz wie das Lied selber. »Es war 'ne Maid« von Ignaz Brüll. Das reizende Gedicht von Robert Burns, im Volkston gehalten, verlangt auch eine dementsprechende Musik; der Komponist hat mit feinem Verständnisse der gebieterischen Forderung des Gedichtes sich angeschmiegt und den erbaulichen Salontiroler auch auf musikalischem Gebiete populär gemacht. Für den Vortrag der Frau Papier waren die Worte des Liedes maßgebender als dessen Weise.

Derselbe atmete etwas von der herben Würzigkeit des Volkstones, wie ihn die poetischen Blüten dieses herrlichen Dichters so herzerquickend ausströmen. Eduard Schütts »Im Grase taut's« kannten wir bereits. Leider taut es nicht nur im Grase, sondern auch das ganze Lied hindurch. Diese Komposition ist auch langweiliger als Tauwetter und gerade kurzweilig genug, beim Anhören derselben ein gefährliches Gähnen mit Anstand zu unterdrücken. — Die »Quelle« von Goldmark ist durch ein Verdienst Franz Schuberts populär geworden. Ihr Ursprung ist in der charakteristischen Klavierbegleitung des Liedes »Gretchen am Spinnrad« zu suchen, von wo aus sie erst durch die Zuhilfenahme einer ausgiebigen Pumpmaschine in das melodische Flußgebiet Goldmarks hinübergeleitet werden konnte — eine undankbare Arbeit, die dem Komponisten wenig Anerkennung eingetragen. — In der hierauf folgenden Zwischenpause machte sich Frl. Susanna Pilz durch den Vortrag einer Raffschen Gigue mit Variationen in angenehmer Weise bemerkbar. Die vier zunächst vorgetragenen Lieder: »Mein zitternd Herz« von Albert Amadeï, »Trennung« von Johannes Hager, »Blühender Schleh« von Karl Schön und »Willkommen« von Rudolf Weinwurm, könnte nichts besser charakterisieren, als die Worte Probsteins: »Obschon das Lied nicht viel sagen wollte, so war die Weise doch sehr unmelodisch«. Geradezu widersinnig aber, im völligen Widerspruche zum Gedichte, war die Komposition Amadeïs, der dem verhaltenen Feuer, der erstickend heißen Schwüle des Gedichtes eine Musik anpaßte, die in ihrer teils psalmodierenden, teils solfeggierenden Art wohl geeignet war, den Zuhörer glauben zu machen, es handle sich hierbei um die Karikierung des Gregorianischen Kirchengesanges oder eines de profundis im allgemeinen oder sonst einer in dieses Genre einschlagenden heiligen Sache.

Die Trennung von dem Hagerschen Liede hat ebensosehr allgemeines Entzücken hervorgerufen, als große Entrüstung das verräterische »Willkomm« von Weinwurm. Herrn Schöns »Blühender Schleh« will noch am ehesten was gleich sehen. Die Stimmung ist nicht übel getroffen, auch die Harmonisation bewegt sich in gewählteren Zirkeln, dafür aber ist die Melodie so gut

wie auf der Gasse aufgelesen und somit der ganze Effekt beim Teufel. Ein »Irländisches Volkslied« von Hans von Zois gibt sich sehr anspruchslos und gutmütig. Heubergers »Herzensbeklemmung« rechtfertigt in der Wirkung auf den Zuhörer seinen Titel. Wieder so ein parfümiertes Ding, das kokett mit der schlichten Einfalt des Volkstümlichen liebäugelt und zu alledem auch noch in der Brahmsschen Maske! O, über die Mucker! Unter den bislang angeführten Novitäten ist Goldschmidts »Sommertag« das weitaus beste. Frau Papier sang dieses zierliche Liedchen gewiß sehr schön, aber, wie mich bedünken wollte, doch nicht zart genug, wie es der duftige Charakter dieses Stückchens verlangt. Daß die Künstlerin für ihre eminenten Leistungen mit allen nur erdenklichen Äußerungen der schmeichelhaftesten Sympathien von seiten des Publikums bedacht wurde, versteht sich von selbst.

Das Quartett Rosé hat mit seinem fünften Kammermusikabend für diese Saison abgeschlossen. Wir waren leider zu wiederholten Malen verhindert, den wahrhaft künstlerischen Produktionen dieser vortrefflichen Gesellschaft beizuwohnen. Was diesmal geboten wurde, war allerdings nicht nach unserem Geschmacke, aber die Art, wie Herr Rosé die am Programm angeführten musikalischen Schlaf- und Vergessenheitstränke kredenzte, wie er besorgt war, seine andächtigen Zuhörer in sanfte Träume zu lullen, ist bewunderungswürdig, wenn auch nicht nachahmenswert. Pfeffer, Rubinstein und Brahms! Na, das ist schon keine geringe Dosis Schlafpulver mehr für schwache Nerven. So ein Programm riecht ja schon nach Meuchelmord und sollte eigentlich von der Polizei aus verboten sein. Aber wenn ich recht bedenke, daß es ganz in dem Belieben des Herrn Rosé lag, dieses hübsche Trifolium um einen Brüll oder Dvořak zu vermehren, so muß ich über das weise Maßhalten unseres wackeren Konzertmeisters wiederum erstaunen und mich zugleich freuen, daß sich solchergestalt auch die unverhoffte Gelegenheit findet, anstatt zu tadeln, mit den herzlichsten Wünschen für das Gedeihen des Quartetts Rosé zu schließen.

Hugo Wolf.

Ende.

Namenregister.

Abel 191, 230 f.
Adam, Postillon von Lonjumeau 90.
d'Albert, Eugen 132, 136, 316.
Aldighieri 37.
L'Allemand 155 ff.
Alt 46.
Amadei 367.
Auber, 231.
—, Krondiamanten 123 f.
—, Stumme von Portici 7 f.

Bach, Joh. Seb. 91 f., 128, 136, 218, 253, 267, 279, 307.
—, Kantaten 48.
Bach, Phil. Em. 218.
Bachrich 38, 131, 160.
—, Heini von Steier 37.
—, Muzzedin 147.
Baer 162 f., 167.
Baier 56, 122, 270, 277, 357.
Balakirew 229.
Barbier, Jules 180.
Basch-Mahler 47.
Bauduin 8.
Baumaier 39.
Baumann 76, 80.
Baumann, Frau 101.
Beaumarchais 276.
Beck, Joh. Nep. 76.
Beethoven 10, 13, 21, 34, 41 ff., 50 ff., 91 ff., 95, 98, 103, 109 f., 114 f., 124, 127 f., 164, 171 f., 226, 241, 253, 273, 279, 292, 326, 339 f., 355.
—, Fidelio 73, 76, 138 f., 185, 287 f.
—, Symphonien 43, 51, 108, 177, 222, 313, 337.
—, Missa solemnis 20 ff., 274.
—, Egmontouvertüre 223.
—, Koriolanouvertüre 33, 223 f.
—, Streichquartette 11, 47, 221, 225 f., 308.
—, Streichquintett 32.
—, Klavierkonzerte 132 f., 348.
—, Violinkonzert 27, 297.
—, Cis-moll-Sonate 17, 39.
—, Große Fuge op. 133, 108.
—, Schottische Lieder 235.
Bellini
—, Nachtwandlerin 185.
—, Norma 149.
Berlioz 3 f., 40, 52, 93 f., 96 f., 110, 128, 132, 164, 229, 287, 306, 312, 337.
—, Benvenuto Cellini 219 ff.
—, Fausts Verdammung 162, 257 ff., 266 f.
—, Flucht nach Ägypten 330 ff.
—, Karneval Romain 1.

Berlioz, König Lear 32 ff.
—, Korsar 111 ff.
—, Romeo und Julie 261.
—, Symphonie phantastique 169 ff.
—, Requiem 44.
Bertini 46, 53, 56, 62 f.
Bianchi Bianca 3 f., 46, 124, 152, 177, 249, 277.
Bimboni 37.
Bird 218.
Bizet
—, l'Arlesienne 296.
Blasser 349.
Blauwaert 266 f.
Börne 191, 203.
Bötel 99 f., 105 ff., 357.
Böttiger 317.
Boito Arrigo 54.
—, Mephistopheles 54, 56 ff., 202.
Braga Hermine 17, 29, 122, 124, 154, 200, 277, 283, 319.
Brahms 92, 98, 109 ff., 112, 164 ff., 171, 219, 253, 291, 294, 304, 306 f., 310, 312, 328, 335 ff., 358 f., 364, 368.
—, Cellosonate 308.
—, Klavierkonzerte 109, 113 f.
—, Lieder 225, 235, 362.
—, Quintett op. 88, 30 f.
—, Rhapsodie 268.
—, Sextett G-dur 19, 31.
—, Symphonien 30, 52, 109, 111, 215, 241 ff., 265, 329.
—, Tragische Ouvertüre 26 f., 43 f.
Brahms, Triumphlied 334.
—, Variationen über ein Thema von Haydn 115.
—, Violinkonzert 294.
Broch, Jenny 185 f.
Broulik 65.
Bruch, Max
—, Violinkonzert 348.
Bruckner 125 ff., 186, 334.
—, Streichquintett 234 f.
—, Symphonien 264 f., 329, 337.
Brüll, Ignaz 266, 314, 320, 368.
—, goldenes Kreuz 253.
—, Klavierkonzert 3 f.
—, Lieder 366.
—, Macbeth-Ouvertüre 307.
Bülow, Hans von 13, 21, 92, 95 f., 98, 108 f., 114 f., 131, 250, 252, 310, 338 ff., 348.
Bull, Dr. John 218.
Bulss, Paul 325, 365.
Burmester, Richard 8, 45.
Burns 366.
Busch, Wilhelm 34, 54, 130.
Busoni Ferrucio 27.
Byron 34.

Castelmary 60.
Cerale 8.
Chatterton 332.
Chopin 12 f., 17, 28, 39, 92, 110, 124, 133, 136, 226 ff., 229, 266, 296, 358.
Cimarosa
—, Heimliche Ehe 28 f.
Cognetti 17, 39.
Columbus 134.

Corelli 307.
Cornelius, Peter 128.
—, Chor: Der Tod, das ist die kühle Nacht 129 f.
Couperin 218.
Cui 229.
Czerny 160.

Dante 148.
Darewski 270 ff.
Dehn 347.
Delibes 346.
Dessoff 177.
Diabelli 171.
Dillner 122.
Dingelstedt 7.
Dithorn 303.
Dittersdorf 276.
Dömpke 251, 296.
Donizetti
—, Lucia von Lammermoor 46, 152, 174 f.
—, Lucretia Borgia 53.
—, Regimentstochter 157.
Doppler 346.
Duc 331 ff.
Dürrnberger 9, 316.
Dufriche 55, 154.
Dvořak 92, 159 f., 219, 291, 306, 368.
—, Bauer ein Schelm 215 ff.
—, Klaviertrio F-moll 32.
—, Symphonie 335.

Eder 8.
Ehnn 5 f., 20, 123, 182 f., 200 f., 208.
Eichendorff 41.
Ella 330 f., 334.
Eppich 351.

Fabbrini 8.
Felix 20, 194, 249.
Fétis 333.
Feyrer 296.
Filippi 152.
Flotow 304.
—, Martha 99, 248.
Fohström 174.
Franz Robert 268.
—, Psalm 267.
Frappart 345.
Frei 122, 190.
Freiligrath 303.
Friedheim 2, 5, 40.
Friedländer 241.
Fuchs, Joh. Nep. 17, 29, 73, 81, 197, 214, 283 f.
Fuchs, Robert 92, 253, 310.
—, Serenaden 1, 294.

Gade 159 f.
Gasperini 37.
Genast 108.
Gericke 21 f., 44, 47 ff., 291.
Gesellschaftskonzerte 22, 48, 290 f.
Giuli-Borsi 55, 154.
Glinka, Michael 130 ff., 229.
—, Klaviermusik 230.
—, Opern 130 f.
—, Rußlan und Ludmilla 130 f.
Gluck 60, 74, 129, 205, 313.
—, Alceste 201 f.

Gluck, Iphigenie auf Tauris 102 ff., 343.
Göllerich 295 f.
Goethe 33, 56 f., 60, 81, 183, 257 f., 293.
Goetz
—, Psalmen 2.
—, Zähmung der Widerspenstigen 325.
Goetze 248 ff.
Gogol 99.
Goldmark 92.
—, Klavierquintett 19.
—, Königin von Saba 168, 304.
—, Lieder 367.
—, Merlin 297 ff., 304 f.
Goldschmidt, Adalbert von 368.
Gounod 55, 63, 266.
—, Margarethe 67, 133, 162 f., 167, 251.
Grabbe 100 f., 110, 117, 127.
Grädener 11, 311.
—, Sinfonietta op. 14, 311 f.
Grammann
—, Andreasfest 144 ff.
Grieg
—, A-moll-Konzert 136.
Grimm, Julius 337.
Grisar, Albert
—, Gute Nacht, Herr Pantalon 15.
—, Hund des Gärtners 14 ff.
Gritzinger 105, 122.
Gropius 313.
Grün 23.
Grün-Quartett 11.
Grünfeld, Alfred 124, 252 ff.
Gubitz 317.
Hablawetz 102, 106, 247, 277, 289.
Händel 218, 279, 326, 334.
—, Saul 157.
Hager 11, 367.
Halevy
—, Die Jüdin 63 f., 123.
Hansen 301.
Hanslick 242, 251, 268, 328, 330, 335 ff., 358 f.
Hassler 354.
Hauser 105.
Haußmann 307.
Haydn 11, 91, 159, 218, 273.
—, Schöpfung 212 ff.
—, Symphonien 33, 267, 306.
Heine 2, 130, 134.
Held 349, 351.
Hellmesberger, Josef sen. 32, 215, 341.
—, Josef jun. 45, 221, 274, 344, 346.
—, Ferdinand 221, 266.
—, Rositta 105.
—, Quartett 19, 31, 46 f., 186, 221, 225, 234.
Henselt 39.
Herbeck 31, 264, 328.
—, Fischermädchen 268.
—, Künstlerfahrt 327.
—, Streichquartett F-dur 32.
Heuberger 296 f., 368.
Hiemer 319.
Hill 263, 267.
Hiller, Ferdinand 248.
Hirschfeld, Dr. Robert 215.
Hoffmann, Freih. von 7, 80, 125, 215.

Hoffmann, E. Th. A. 313.
Horwitz 29, 45, 122, 156, 194, 196 f., 200, 247, 251, 305, 325.
Hugo, Viktor 100 f., 234.

Immermann 298, 300.

Jahn, Wilhelm 6, 8, 20, 71, 89, 102, 105, 190, 277, 305, 315, 318, 324.
Jensen 294.
Joachim 268.
Joachim, Amalie 235.
Josef II., Kaiser 276.
Joseffy 351.

Kalbeck, Max 241, 251.
Kaulich 53, 105, 122, 319.
Kleeberg 35, 39.
Klein, Regina 5, 8, 133, 177, 203, 240, 285.
Köppen 344.
Köppler 133, 136.
Köstinger 215.
Kralik, Richard 38, 54, 101, 155 f.
Kretschmann 94, 292 ff., 305 f., 309 ff., 327, 337, 344, 346 f.
Krone 364.
Krückl 181 f., 189 f.
Kupfer 89, 168, 181, 202 f.

Labatt 208.
Labor 307.
Lassalle, Jean 265 f.
Lay 87, 161, 201, 239, 277.
Lehmann, Lilly 137 ff., 140 f., 149, 151.
—, Marie 8, 29, 65, 122, 149, 151, 178, 190, 200 f., 215, 319.
Lenau 133.
Liadow 229.
Lichtenberg 166.
Lichtenstein 314.
Lindau 351.
Lipiner 297 ff.
Liszt 1 f., 13, 17, 24, 40 f., 50 ff., 60, 93 f., 110, 124, 126 ff., 164 f., 169, 227 f., 230, 242, 285 ff., 289 f., 294 f., 320.
—, Consolations 40.
—, Don Juan-Phantasie 2.
—, H-moll-Sonate 41.
—, Klavierkonzert A-dur 321.
—, Ungarische Rhapsodien 41, 133, 268 f., 321.
—, Dante-Symphonie 223.
—, Faust-Symphonie 257, 352 f.
—, Heldenklage 291.
—, Ideale 320.
—, Mazeppa 51.
—, Orpheus 344.
—, Preludes 291.
—, Tasso 49.
—, Mephistowalzer 272 ff.
—, Heilige Elisabeth 354.
—, XIII. Psalm 321.
Löwe, Ferdinand 125 f.
Löwe, Karl 365 f.
—, Edward 343.
—, Heinrich der Vogler 354, 362.
Löwenberg 11.
Lortzing 356.
—, Waffenschmied 356 f.
—, Zar und Zimmermann 13.
Lucca, Pauline 44 f., 153 f., 177, 325, 343.
Lunzer 351.

Makart 93, 112.
Malten, Therese 5f.
Malvezzi 37, 45, 56.
Mannheimer 307.
Marschner 74, 341.
—, Vampyr 81 ff.
Martin 276.
Marx, Berthe 236.
Marxsen 31.
Massé 326.
Massenet 266, 326.
—, Zid 343.
Materna, Amalie 104, 119, 123, 137, 177, 197f., 202, 280ff., 283ff., 287f., 304, 324f.
Mautner 214.
Mayerhofer 29, 87, 90, 101, 124, 156, 178, 239, 247, 249, 305, 319f.
Meininger Symphoniekapelle 95ff., 108f., 111.
Meißlinger 29, 55, 122, 138, 247.
Meixner 101.
Mendelssohn 39, 75, 91f., 109, 115, 128, 164, 221, 241, 278, 296.
—, Hochzeit des Gamacho 35.
—, Quartett op. 44, 308.
—, Sommernachtstraum 3.
—, Trompetenouvertüre 311.
—, Violinkonzert 309.
Meyerbeer 55, 103, 179, 269, 280.
—, Afrikanerin 56, 269, 281f.
—, Hugenotten 45f., 177.
—, Prophet 186ff.
Mierzwinski 37f., 44ff., 53, 176f., 186, 270.
Mörike 228.
Molique 159f.
Moszkowski 253.
Mottl 130.
Mozart 4, 11, 21, 28, 74, 91, 103, 218, 241, 273, 306f.
—, Don Juan 101f., 140f., 233.
—, Entführung 149ff.
—, Figaros Hochzeit 274ff.
—, Klaviermusik 219.
—, Offertorium 132.
—, Requiem 214.
—, Symphonien 159f., 294.
—, Veilchen 343.
—, Zauberflöte 28.
Müller, Georg 154, 200, 264, 289, 319.

Nachéz 294.
Naday 16, 89, 101f., 247, 270, 289, 315, 357.
de Negri 175.
Neßler
—, Trompeter von Säkkingen 244ff.
Ney 274.
Nicolai
—, Kirchliche Ouvertüre 177f.
Niemann 77, 119f., 123.
Nigg 263.
Niklas-Kempner 2, 39, 215.

Offenbach 58.
Ondriček 297.
Ondry 167f.

Pachmann 28, 40.
Padilla 175.

Paganini 342.
Paisiello
—, cosa rara 28.
Pantaleoni 55, 175.
Papier, Rosa 5, 23, 49, 53, 67, 73, 119, 122f., 157, 160f., 168, 178, 181, 188ff., 192, 197, 244, 249, 263, 274, 277, 283, 285, 360, 366, 368.
Patti, Adelina 5, 231f., 235.
Pergolese 266.
Peschier 102, 149.
Petersen 8.
Pfeffer 368.
—, Harold 363f.
Philharmoniker 3, 48, 91ff., 158f., 169, 177, 219.
Piccini 102f.
—, Dido 28.
Pilz 367.
Pinto 53, 55f.
Pirk 14, 20, 89, 139, 315.
Plankensteiner-Wilt 66f.
Pohl, Marie 348.
—, Richard 49, 354.
Polacco 174f.
Ponchielli 44.
—, Gioconda 54f., 152ff.
Popper, David 4, 9, 347.
Probstein 367.

Racine 22.
Radnitzky-Quartett 11.
Raff 11.
—, Bernhard von Weimar 108.
—, Gigue 367.
Rameau, J. Ph. 218.
Rappoldi-Kahrer 235.
Ravelli 175.
Rée, Louis 349.
Reichenberg 78f., 89, 105, 117, 122ff., 139, 149f., 156f., 200, 249, 256, 288, 305, 316, 324, 356f.
Reichmann 6, 14, 88, 102, 104ff., 176, 178, 198ff., 240, 277, 284, 288, 343, 354, 361f., 366.
Reinick 35.
Reisenauer 321, 329.
Reuß, Prinz Heinrich XXIV. 46.
—, Streichquintett 47.
Richter, Hans 3, 6, 48, 119, 159, 221, 256, 263, 269, 274, 284, 310, 320, 328ff., 358f.
Riedel, Hermann
—, Lieder 361.
Robert, Emerich 354.
Rokitansky 20, 23, 46, 65, 69ff., 73, 101, 122f., 149ff., 175, 200, 215, 250, 264, 285, 289.
Rosè, Arnold 3f., 27, 31.
—, Quartett 11, 29, 205ff., 308, 368.
Rosenthal, Moriz 2, 316, 357.
Rossini 2, 29, 181.
—, Barbier von Sevilla 155, 232.
—, Othello 271.
—, Tell 35ff.
Roth 348.
Rubinstein, Anton 12f., 17f., 28, 40f., 124, 218f., 221, 224, 228ff., 340, 368.
—, Lieder 366.
—, Nero 178ff., 181f.
—, Violinsonate op. 19 29f.

Rubinstein, Nikolaus 230.
Rymsky-Korsakow 229.

Saint-Saëns 325 ff.
—, Klavierkonzert 224.
—, Septuor 326.
Salvati 46, 56.
Sarasate 5, 235.
Scaria 6, 8, 80, 101, 119, 122 f., 190, 193, 198, 202, 233, 284.
Scarlatti 218.
Schalk, Joseph 125 f.
Scheffel 244.
Schittenhelm 8, 17, 46, 65, 78, 117, 122, 151, 157, 162, 181, 199 f., 277, 319.
Schläger, Antonie 6, 71, 102, 134 f., 161, 181, 239, 289.
Schlegel, Friedrich 298.
Schmied-Csany 157.
Schmitt, Viktor 122, 277, 285, 360.
Schnorr v. Karolsfeld 119 f.
Schöller 264.
Schön 367.
Schönberger, Benno 29 f., 296.
Scholz, Bernhard 347.
—, Iphigenie auf Tauris 347 f.
Schopenhauer 267.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 139.
Schrödter 13 f., 185, 190, 198, 200, 239, 289, 305, 315, 319, 356 f.
Schubert 12, 17, 39, 42 f., 92, 164, 234 f., 241, 253, 328, 337, 367.
Schubert, Auf dem Strome 225.
—, Lieder 42, 343, 361.
—, Oktett 19.
—, Symphonie C-dur 1 f., 42.
—, Symphonie H-moll 42.
—, Wanderer-Phantasie 45, 221.
Schuberth, Julius 347.
Schuch-Proska 365.
Schütt 130, 354, 366.
Schütz 215.
Schumann 92, 109 f., 115, 124, 164, 169 ff., 235, 241, 266, 304, 337.
—, C-dur-Phantasie 17.
—, D-moll-Trio 308.
—, F-dur-Quartett op. 41, 29.
—, Klavierkonzert 35, 39.
—, Klavierstücke 12, 28, 39, 224.
Schumann
—, Lieder 361 f., 365.
—, Manfredouvertüre 33 f.
—, Neujahrslied 2.
—, Sängers Fluch 49.
—, »Schifflein« 268.
Scribe 82, 190, 231.
Sembrich, Marzella 335.
Senfl 354.
Senigaglia 9.
Serres W. de (Montigny-Remaury) 308, 325 f.
Sgambati 1.
Shakespeare 26 f., 34, 127, 192.
Smart 318.
Smetana
—, Vltava 306.
—, Vysehrad 306.

Soldat 39.
Sommer 45f., 49, 71, 73, 78, 119, 122, 138, 154, 161, 181, 197, 202, 247, 252, 285, 289, 305, 324.
Sonnenthal 214.
Spervogel 128f.
Spieß, Hermine 309, 357, 359f.
Spohr 313.
—, Jessonda 21, 44.
—, Opern 21f.
—, Violinkonzert 39.
Spontini 312.
Stagione, Italienische 35ff., 45, 53, 61, 64, 173ff.
Stanford
—, Serenade 24ff.
Stasny 4f.
Staudigl, Gisela 289.
Stein 351.
Steinbach 297.
Stelzer 351.
Stepanow 357.
Stoll 90, 124, 181, 247, 277, 357.
Stradal 295f.
Strauß, Johann 44, 346.
Sucher, Rosa 68f., 72f., 76, 78, 80, 137, 183ff., 189, 192, 196, 315, 319, 324.
Suppé 279.
—, Bellman 349ff.
—, Boccaccio 278.

Taussig 136, 228.
Telle 344.
Tetzlaff 7.
Theodorini 175.
Thern, Willy u. Louis 136.
Thomas
—, Hamlet 167.
—, Mignon 157, 182f.
Thomson, Cesar 341f.
Thorwaldsen 240.
Tieck 313.
Tilaresa 277f.
Tischler 269f.
Tosti 44.
Treischke 140.
Tschaikowsky 12, 229.
—, Klaviermusik 229.
Tua Teresina 5, 9, 309.
Turolla 53, 56, 60, 62, 64.

Udvardy 66f.
Uhland 49.
Valero 55, 60, 154.
Verdi 55.
—, Aida 8, 61f., 289.
—, Traviata 175.
—, Troubadour 5, 38f., 53.
Vogelweide, Walther von der 354.
Vogl, Heinrich 68f., 72f., 76f., 80, 116ff., 119ff., 122ff., 134, 191f., 195ff.
Volkmann 92, 109.
—, Kammermusik 11, 225.
—, Ouvertüre »Richard III.« 43f.
—, Symphonien 27, 43f.
Voltaire 279.

Wachtel 89f.

Wagner 12, 24, 34, 37 f., 58 f., 74, 79, 82, 87 f., 93, 103, 110, 124 f., 127 ff., 139, 165, 207 ff., 223, 242, 250, 255, 263, 275, 280 f., 283, 287, 290, 300, 303, 322, 346.
—, Rienzi 132, 197.
—, Holländer 87, 113, 146, 240.
—, Tannhäuser 5 f., 76 ff., 120, 134 ff., 160, 189, 197 f., 208.
—, Lohengrin 68 ff., 191 ff., 232 f., 264.
—, Tristan 72, 116 f., 120 f., 137 f., 195 ff.
—, Meistersinger 199 f.
—, Rheingold 119 ff.
—, Walküre 123, 283.
—, Siegfried 80, 106.
—, Götterdämmerung 356, 285.
—, Parsifal 12, 130, 224, 256.
Wagner
—, Chor: »Am Grabe Webers« 12.
—, Faustouvertüre 33, 114, 257.
—, Kaisermarsch 256, 343.
—, Siegfried-Idyll 25 f., 306 f., 358 f.
Wagner-Verein, Wiener akad. 12, 127 ff., 186, 254 f., 354.
Walter, Gustav 8, 23, 29, 49, 69, 133 f., 236, 263 f., 274, 344, 360.
Walter, Minna 232.
Weber 2, 21, 74, 83, 86, 220, 289 f., 327.
—, Abu Hassan 319.
—, Aufforderung zum Tanz 3.
—, Euryanthe 321 ff.
—, Freischütz 19 f., 109, 312 ff.
—, Klaviermusik 221 f.
—, Oberon 236 ff., 317 ff.
—, Preziosa 314.
Weeber, Emil 279.
Weigl 292.
Weinwurm 367.
West 349, 351.
Wiegand 14, 17, 20, 46, 49, 65, 71.
Wilbrandt 354.
Wilhelmj 355.
Willner 320.
Wilt, Marie 23, 101, 233, 235, 256, 274, 363.
Winkelmann 6, 8, 20, 77, 89, 105 f., 138 f., 157, 162, 168, 178, 181, 198, 215, 225, 256, 281, 283, 285, 289, 304 f., 321, 324 f., 343, 354, 365.
Wittmann 38.
Wolzogen, Hans von 12.
Wüllner 238, 318 f.

Zarzycki 309.
Zell 344.
Zellner 307.
Zimmermann 351.
Zois, Hans von 368.
Zottmann 19.

Verständnis der Werke eingeführt hat, tritt dieser in den Bannkreis der Lisztschen Kunstwelt selbst ein. Um von dieser ein möglichst lebendiges Bild zu geben, sind den Aussprüchen aus den Schriften auch noch die wertvollsten Stellen aus den Briefen des Meisters (sämtlich in deutscher Sprache) zugesellt.

Briefwechsel zwischen Richard Wagner und Franz Liszt. 3., erweit. Aufl. (Volksausg.), herausgeg. v. Erich Kloß. Zwei Teile in einem Band. I. Teil 1841—1853, VI, 351 Seiten. 8°. II. Teil 1854—1882, II, 346 Seiten. 8°. Geheftet M. 5.—, in biegsamem Leinenband M. 6.—, in echtem Leder M. 7.50.

Als notwendig gewordene Publikation sind die vollständigen Briefe Richard Wagners an Franz Liszt in einer Volksausgabe erschienen, die genau nach dem Originalwortlaut revidiert worden ist. Ungemein bedeutungsvoll ist auch die Rekonstruktion zahlreicher Briefstellen, die beim ersten Erscheinen des Buches in Rücksicht auf zahlreiche damals noch lebende Persönlichkeiten wegfallen mußten. Der Briefwechsel ist bis zum Tode Richard Wagners fortgeführt worden.

Richard Wagner an Theodor Apel, Briefe. Herausgegeben von Theodor Apel. VIII, 95 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in Halbpergament mit Golddruck M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Der Briefwechsel umfaßt die Jahre 1832—1836. Von seinem böhmischen Aufenthalt und der Situation, in der seine erste Operndichtung entstand, führt er uns über Würzburg, Lauchstädt, Rudolstadt nach Magdeburg, wo Wagner bis zum Frühjahr 1836 als Musikdirektor tätig war. Über das Werden seiner Werke — der Feen, des Liebesverbots, der Ouvertüre zu dem Drama Theodor Apels „Columbus" und der kleinen Gelegenheitsarbeiten — berichtet er ebenso ausführlich, wie über die schwierige und oft so unerquickliche Tätigkeit als Musikdirektor.

Richard Wagner als Vortragsmeister (1864—1876). Erinnerungen von Julius Hey. Herausgegeben von Hans Hey. Mit 3 Bildnissen und 2 Faksimiles. XII, 253 Seiten. 8°. Geh. M. 6.—, gebunden in Leinwand M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

In lebhafter Art schildert der Verfasser die Zeit von seiner ersten Begegnung mit Wagner im Jahre 1864 bis zum Abschluß der Bayreuther Festspiel-Vorproben 1875/1876, zu denen er als gesangstechnischer Beirat von Wagner berufen worden war. — Der rege Gedankenaustausch der beiden Männer, sowie die detaillierte Schilderung einiger intimer Proben Wagners mit seinen Sängern bieten jedem Künstler eine Fülle von Anregung.

Richard Wagner über „Die Meistersinger von Nürnberg" von Erich Kloß. Aussprüche Richard Wagners über sein Werk in Schriften und Briefen. IV, 86 Seiten. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Wir bemerken hier, wie Richard Wagner in seinen Schriften und Briefen selbst der beste Führer durch sein Werk ist — sowohl für das Publikum, wie auch für die mitwirkenden Künstler.

Richard Wagners Aussprüche über „Tristan und Isolde". Zusammengestellt aus Briefen und Schriften Richard Wagners von Dr. Edwin Lindner. Ca. 20 Bogen stark. 8⁰. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Der Verfasser will den zahlreichen Freunden der Wagnerschen Kunst gerade mit dieser Sammlung etwas besonderes bieten. „Tristan und Isolde" hat dem Meister mancherlei Sorge gebracht; er schuf aber das Werk mit solch einer Glut der Begeisterung, die uns vor allem in den feurigen brieflichen Ergüssen an seine edle Freundin Mathilde Wesendonk entgegenströmt.

Das vorliegende Werk ist übersichtlich in vier Teile gegliedert, der erste bringt Wagners Aussprüche über „Tristan" in seinen Briefen, der zweite die in den Schriften enthaltenen; im dritten Abschnitt finden wir die Mitteilungen über „Tristan" aus der Autobiographie „Mein Leben", und der letzte Teil bietet viel des Interessanten, was der Meister im anregenden Unterhaltungsgespräch über sein Werk äußerte. Ein kurzer Anhang beschließt das Ganze.

Stephen Heller, von Rudolf Schütz. Ein Künstlerleben. Mit 5 Abbildungen. X, 140 Seiten, 8⁰. Geheftet M. 3.—, gebunden in Leinen M. 4.—.

Diese Lebensbeschreibung stellt das Leben und Wirken Stephen Hellers zum erstenmal umfassend dar. Sie legt Wert darauf, den Künstler selbst oder seine Freunde möglichst oft zu Worte kommen zu lassen. Bei der Betrachtung der Werke werden die dem Zeitgeschmacke entgegenkommenden von den dauernd wertvollen getrennt; dabei bietet sich Gelegenheit, die Eigenart des Hellerschen Stiles zu beleuchten und seine Entwicklung von der Nachahmung großer Vorbilder zur Selbständigkeit zu zeigen. Die Tätigkeit Hellers als Musikschriftsteller wird eingehend berücksichtigt. Zahlreiche Briefe des Künstlers, von denen die an Robert Schumann besonders genannt seien, gewähren interessante Einblicke in das Denken und Fühlen dieses Vertreters poesievoller Kleinkunst in der Klavierkomposition.

Wilhelm Hill von Karl Schmidt. LEBEN UND WERKE. Mit einem Bildnis des Komponisten. IV, 146 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Hill gehört seinen technischen Mitteln nach noch zur älteren Schule, verfügt aber über eine so gesunde Melodik, daß ein Teil seiner Kompositionen der reproduzierenden Musikwelt, den Berufsmusikern wie Dilettanten, neu angeboten werden muß. Mit großer Liebe hat der Verfasser die zahlreichen Kompositionen für Gesang, Klavier und für Kammermusik zusammengestellt und bei der Besprechung der Druckwerke das Lebensfähige angemerkt.

Hugo Wolf von Ernest Newman. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Hermann von Hase. Mit 22 Abbildungen und 6 Faksimiles. Zweites Tausend. XII, 263 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 4.—, gebunden in Leinwand M. 5.—, gebunden in Leder M. 6.—.

Eine Biographie in dieser Gestalt fehlte uns bis jetzt; ein Werk von 17 Bogen, das eine vollständige Lebensbeschreibung und

Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart von Otto Klauwell. VIII, 426 Seiten. 8°. Geheftet M. 6.—, gebunden in Leinen M. 7.—, in echtem Leder M. 8.50.

Der Verfasser gibt in der Hauptsache eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Programmusik und zieht auch die Frage ihrer ästhetischen Berechtigung in den Kreis seiner Betrachtung und gerade hiermit dürfte er einem aktuellen Bedürfnis, wie in unserm heutigen Musikleben kaum ein zweites von gleicher Bedeutung zu finden ist, entgegenkommen.

Stimmbildung von Karl Scheidemantel. 3. Auflage. 85 Seiten. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Ohne gelehrtes Beiwerk redet hier ein hervorragender Praktiker klar und für jeden verständlich über ein von ihm souverän beherrschtes Gebiet der Kunstübung. Scheidemantels Lehrweise vermeidet alles rein Mechanische, fordert vielmehr vom Schüler fortgesetzt intellektuelles Mitarbeiten. Das Büchlein führt von den ersten Atemübungen bis zum gesangstechnischen Studium einer Arie, und überall spricht sich nicht nur pädagogisches Geschick, sondern auch echtes künstlerisches Verständnis aus.

Voice-Culture by Karl Scheidemantel, translated by C. Karlyle. 2nd revised edition. VI, 78 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Diese Ausgabe ist die englische Übersetzung der vorher genannten „Stimmbildung“ und dürfte vielen Ausländern willkommen sein.

Sprechschule für Schauspieler und Redner von August Iffert. VI, 98 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Das vorliegende Werk strebt eine Ausbildung in der künstlerischen Handhabung der deutschen Sprache auf der Basis der von Professor Siebs bearbeiteten „Deutschen Bühnenaussprache“ an. In dem kleinen Buche sind alle nicht eng zur Sache gehörenden theoretischen Erörterungen beiseite gelassen; Akustik und Physiologie fanden nur so weit Platz, als sie zur Klärung praktischer Fragen unbedingt herangezogen werden mußten. Das Übungsmaterial für die Lautschulung ist überaus reich und gewährleistet die gründlichste Vorbereitung für den Vortrag. — Schauspieler und Redner jeder Art werden in der „Sprechschule“ einen treuen Berater und Lehrer finden.

Vom Musikalisch-Schönen von Eduard Hanslick. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 11. Auflage. X, 174 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Vom Musik-Traktate Gregors des Großen von **P. Coelestin Vivell**, OSB, aus der Beuroner Kongregation in Seckau (Steiermark). Eine Untersuchung über Gregors Autorschaft und über den Inhalt der Schrift, mit Druckerlaubnis der kirchlichen Obern. X, 151 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Im ersten Kapitel zeigt die Arbeit aus alten Belegstellen, sowie aus der damaligen Musikpraxis der monastischen und päpstlichen Liturgie, daß Gregor d. Gr. sehr wohl imstande war, einen Musiktraktat zu verfassen, das zweite Kapitel bringt die Zeugnisse für das Vorhandensein der Abhandlung im Mittelalter, und im dritten Kapitel werden die besonderen Merkmale aufgeführt, an denen man die Abhandlung erkennen kann. Die Studie gilt in erster Linie dem Musikforscher; allein sie wird auch für die Bibliographen von Interesse sein, besonders für die Bibliothekare, welche handschriftliche Bestände in ihrer Obhut haben oder noch erwerben können.

Als **Sonderabteilung** von „Breitkopf & Härtels Musikbücher“

erscheinen in gleichem Format:

BREITKOPF & HÄRTELS Kleine Musikerbiographien

Je mit einem Titelbilde, in elegantem flexiblen Einbande (ff. Oxford-Leinen)

zum Preise von je M. 1.—

Liebe und Begeisterung für unsere großen Tondichter zu erwecken, das Interesse an ihrem Werdegang, das Verständnis für ihr Schaffen zu fördern, war und bleibt die Aufgabe, die sich die „Musikalischen Studienköpfe“ von La Mara gestellt und der sie in immer erneuten, zeitgemäßen Bearbeitungen nicht erfolglos nachgestrebt haben.